



L'esprit des lieux et le mythe de l'origine dans l'oeuvre romanesque et philosophique de Pascal Quignard

Thu Nguyen Nguyen Thi

► To cite this version:

Thu Nguyen Nguyen Thi. L'esprit des lieux et le mythe de l'origine dans l'oeuvre romanesque et philosophique de Pascal Quignard. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30019 . tel-01236203

HAL Id: tel-01236203

<https://theses.hal.science/tel-01236203>

Submitted on 1 Dec 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE FRANÇAISE

**L'Esprit des lieux et le mythe de
l'origine dans l'œuvre romanesque et
philosophique de Pascal Quignard**

Présentée et soutenue publiquement le 08 juin 2015 par

NGUYEN THI Thu Nguyen

Sous la direction de M. le professeur Gérard PEYLET

Membres du jury :

M. Jean-Yves LAURICHESSE, Professeur à l'université de Toulouse 2

M. Claude FILTEAU, Professeur émérite à l'université de Limoges

M. Patrick BAUDRY, Professeur à l'université Bordeaux Montaigne

M. Thierry OZWALD, MCF HDR à l'université de Limoges

M. Gérard PEYLET, Professeur émérite à l'université Bordeaux Montaigne

À mon fils,

À mes lieux perdus,

REMERCIEMENTS

Mes profondes gratitude vont tout d'abord à mon directeur de thèse, Monsieur le professeur Gérard PEYLET, pour ses précieux conseils, sa disponibilité, sa patience et sa bienveillance ! Sans lui, ma thèse n'aurait jamais été réalisée.

Je tiens à remercier les membres du jury :

M. Jean-Yves LAURICHESSE, Professeur à l'université de Toulouse 2,

M. Claude FILTEAU, Professeur émérite à l'université de Limoges,

M. Patrick BAUDRY, Professeur à l'université Bordeaux Montaigne,

M. Thierry OZWALD, MCF HDR à l'université de Limoges,

pour avoir accepté de consacrer leur temps à la lecture de ma thèse.

Ma reconnaissance et mon affection vont à ma famille, particulièrement à mes parents et à mon fils, pour leur amour inconditionnel et leur soutien indéfectible qui m'encouragent tout au long de mes séjours en France.

L'Esprit des lieux et le mythe de l'origine

dans l'œuvre romanesque et philosophique

de Pascal Quignard

ABRÉVIATIONS

SW : *Le salon de Wurtemberg*

TMM : *Tous les matins du monde*

VA : *Villa Amalia*

LSM : *Les Solidarités mystérieuses*

LP : *Les Paradisiaques*

VS : *Vie secrète*

LBS : *La Barque silencieuse*

L'année de l'édition de corpus sera précisée dans la bibliographie.

La référence complète des ouvrages sera indiquée pour la première occurrence et dans la bibliographie.

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATIONS	5
INTRODUCTION	8
PREMIÈRE PARTIE : ENCHANTEMENT ET RÉ-ENCHANTEMENT DE L'ESPRIT DES LIEUX	15
Chapitre 1 : « Chacun avait son royaume »	15
(1) Un Royaume isolé dans la Nature	16
(2) Royaume de lumière et de temps	23
(3) Royaume – source de vie et de création.....	28
(4) L'appartenir par excellence	31
Chapitre 2 : Enchantement à l'état pur : l'Eden d'enfance	37
(1) L'Eden – Jardin de vie de l'enfant.....	40
(2) L'Eden – Jardin de mystère et d'intimité	45
(3) L'Eden – Salon passionné de musique	54
Chapitre 3 : Ré-enchantement par la résurrection du lieu passé	61
(1) L'envie de revivre le passé ou de vivre la part échappée dans le passé – La réconciliation avec le lieu	61
(2) L'envie de rétablir son univers propre et de retrouver l'identité – La réconciliation avec Soi .	74
(3) La frontière entre l'illusion et la réalité, entre l'enchantement et la mélancolie	78
DEUXIÈME PARTIE : DE L'ESPRIT DES LIEUX À LA MÉLANCOLIE	83
Chapitre 1 : « Enfants d'Eve exilés dans ce monde »	83
(1) L'enfant – L'ange solitaire exilé sur terre.....	85
(2) L'enfant seul au monde	89
(3) La nostalgie du lieu sans terre	100
Chapitre 2 : Évocation des traces invisibles	106

(1) L'autre monde chez Quignard.....	106
(2) « Tout est mort et le vide le consume. »	119
Chapitre 3 : Le Plaisir sombre des lieux enchantés	127
Pourquoi « les plaisirs sombres » ?	128
(1) Une attirance vers tout lieu ruiné, vers tous ceux qui ont été oubliés	130
(2) « Solitude adore ».....	135
(3) Le désir de disparaître	144
TROISIÈME PARTIE : ÉCRITURE POÉTIQUE ET MYTHE DE L'ORIGINE.....	152
Chapitre 1 : Écriture poétique	152
(1) Réminiscence des fragments	154
(2) Écriture énigmatique	168
(3) Narrateur poète mélancolique	178
Chapitre 2 : Mythe de la quête de l'origine	188
(1) Mythe d'Orphée ou l'appel du perdu	192
(2) Mythe d'Ulysse ou la nostalgie du retour	204
(3) Quête du lieu premier de l'Être	211
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	222
BIBLIOGRAPHIE	227
INDEX	234

INTRODUCTION

Enigmatique, poétique, fragmentaire, foisonnante, ressassante, l'œuvre de Pascal Quignard suscite des regards curieux, même si parfois elle ne fait pas l'unanimité chez les lecteurs, étant donné qu'elle est aussi attirante qu'irritante par son ressassement ou son foisonnement.

Lire Pascal Quignard, c'est pénétrer dans un univers mêlé de fiction, de récits fabuleux, de légendes et d'histoires anciennes, ainsi que d'expériences vécues personnelles. On peut y admirer un travail important, un langage recherché, un investissement personnel et original, mais il n'est pas toujours facile de déchiffrer les visées exactes de ses romans ainsi que les abondants documents, informations, références, pensées philosophiques et métaphysiques, la culture immense que l'on trouve dans ses essais, ce qui provoque parfois chez le lecteur un mélange d'irritation ou de forte attirance.

Ce qui nous captive personnellement chez Pascal Quignard, ce sont ses contes intemporels, ses romans et essais que nous lisons tous ensemble comme une quête profonde sur l'identité et les relations de l'homme, sur la mémoire et son lien avec la nostalgie et la mélancolie, ces sentiments qui constituent peut-être ce qu'il y a de plus humain en l'homme, le signe spécifique de sa vocation.

Au confluent du biographique, de l'imaginaire, de la spéculation philosophique et de l'écriture poétique, l'importance du lieu d'enfance, ou du lieu de l'enchantement lié à un passé révolu dans l'œuvre de Pascal Quignard, suscite un intérêt particulier pour moi, non seulement du point de vue de l'analyse critique d'une œuvre littéraire, mais aussi dans une perspective plus large, celle de l'imaginaire.

Il existe effectivement des lieux qui constituent des ports d'attache pour les personnages de Quignard et aussi pour l'écrivain lui-même. Une maison, un jardin wurtembergeois, une lande bretonne, une île de Naples, une rivière. Les lieux se trouvent au cœur d'une thématique majeure. Le lieu n'est pas un paysage, un décor, un arrière-plan qui n'apparaîtrait que dans les compléments circonstanciels. Au contraire, chez Quignard, il est une source et une destination pour l'homme. Le lieu possède son âme à lui, qui a le pouvoir d'attirer, d'appeler ou de hanter l'homme qui se trouve en exil. L'esprit des lieux est tissé par le vécu de l'homme, le temps et les

souvenirs, l’empreinte qu’il laisse dans le passé révolu, comme écrivait La Bruyère, un auteur qu’admire Quignard et à qui l’écrivain a consacré un essai approfondi sur ses fragments¹ :

« Il y a des lieux que l’on admire : il y en a d’autres qui touchent, et où l’on aimerait à vivre. Il me semble que l’on dépend des lieux pour l’esprit, l’humeur, la passion, le goût et les sentiments. »².

Cette méditation est consciemment partagée par Quignard qui déclare maintes fois dans son œuvre : « Nous dépendons de nos lieux plus encore que de nos proches. » (LP, 76-77), car le lieu peut procurer tout ce dont l’homme a besoin : un refuge, un coin à soi, un confident silencieux, un mystérieux détenteur de secrets du passé : « Quelques fragments de terre perdus dans la mer, quelques particuliers dans les villes, quelques livresques dans les chambres, quelques athées, quelques lettrés, quelques anachorètes. Ces îles, ces grottes, ces cavités céphaliques, ces chambres, ces ermitages sont les derniers des royaumes. » (LBS, 114-115).

Et dans ses intentions créatives : « Quand on n’est ni un être ni un lieu on vient aussi d’un lieu. De ce fait, on peut être englouti par un lieu autant que par un être, par un être c’est l’amour, et par un lieu c’est un peu ce roman que je viens de faire. »³.

En choisissant ***L’Esprit des lieux et le mythe de l’origine dans l’œuvre romanesque et philosophique de Pascal Quignard*** comme sujet de thèse, nous avons conscience des enjeux non seulement littéraires, mais aussi philosophiques et anthropologiques que ce sujet contient.

L’enjeu littéraire se manifeste tout d’abord à travers ce double corpus lui-même, romanesque et philosophique, dans lequel, les romans se présentent multiformes, avec des techniques plus ou moins différentes, tandis que les essais se présentent comme plus hermétiques, dont le sujet paraît parfois plus implicite et la structure plus fragmentaire. Le lien entre ces deux écritures nous a posé un véritable défi quand nous avons recherché un équilibre dans le plan de la thèse.

¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l’égard des fragments*, Essai sur Jean de La Bruyère, Collection lignes fictives, Galilée, 2005.

² <http://www.atramenta.net/lire/les-caracteres/6843>

³ Alain Veintin, Entretien avec Pascal Quignard à la parution des *Solidarités mystérieuses*, Radio France culture, Émission *Du jour au lendemain*, 11/10/2011.

Etudier l'esprit des lieux chez Pascal Quignard, c'est essayer de comprendre l'évocation récurrente d'un territoire imaginaire (même s'il fut réel), devenu obsédant et sa puissance spéciale dans la création de l'écrivain. Le lieu chez Quignard non seulement fusionne indissolublement avec une *Weltanschauung* mais il est présenté dans les romans du corpus comme exerçant sur les personnages une emprise très forte. Il n'était pas évident de déterminer les raisons pour lesquelles presque tous les lieux mythiques quignardiens tiennent le rôle de source, d'attachement, à la limite de l'obsession : « Je découvris que je ne cherchais que de l'introuvable. Je découvris que je n'aimais pas me retrouver dans un lieu qui n'était pas situé en lui-même – mais dans le temps. », avoue le narrateur-personnage principal du *Salon du Wurtemberg* (SW, 212).

Cette pensée est encore plus approfondie dans ses essais, d'où surgit un enjeu philosophique pour notre thèse : où se trouve la source de cette quête spatio-temporelle, en quoi se consiste-t-elle et comment se développe-t-elle ? Quels sont les arguments et les corollaires de la théorie mythique quignardienne sur l'origine ?

La nostalgie des lieux demeure universelle et éternelle, comme le confirme le Dr Paul Tournier dans son ouvrage *L'Homme et son lieu* : « Le lieu que tous cherchent, c'est le Paradis perdu. Il y a un complexe du Paradis perdu, et l'humanité entière me semble atteinte de ce complexe. »⁴ Nous voulions également, d'une manière plus large, - même si ce n'était qu'un enjeu second - explorer davantage ce sujet sur le terrain de l'anthropologie, pour mieux comprendre l'appartenance entre l'homme et son territoire, la complexité entre le milieu naturel, familial et social, les impacts mutuels dans la relation de l'homme avec le lieu, l'interaction de l'homme et de son milieu. Dans quelle mesure l'effet miroir que renvoie la littérature peut-il stimuler le sentiment d'appartenir à un coin de planète, un quelque part ?

Pour pouvoir saisir l'essence de l'esprit des lieux chez Quignard, le choix du corpus pour notre thèse ne pouvait donc qu'être double : romanesque et philosophique.

Nous avons choisi tout d'abord quatre romans ou récits qui représentent fidèlement l'univers fictionnel de Quignard : *Tous les matins du monde*, *Le Salon du Wurtemberg*, *Villa Amalia*, *Les Solidarités mystérieuses*. Le choix n'est pas intentionnellement chronologique, le

⁴ Dr Paul Tournier, *L'Homme et son lieu*, Edition Delachaux et Niestlé, Neuchâtel/ Suisse, 1966, p.35.

profil que nous privilégions est thématique, car ce sont des romans construits essentiellement autour de la quête identitaire de l'homme quignardien, à travers des lieux et à travers la mémoire.

Tous les matins du monde relate la vie d'un violiste baroque, Monsieur de Sainte Colombe qui, après la mort de sa femme, retiré du monde social, mène une vie austère et repliée entre la demeure familiale et la cabane mythique suspendue sur le mûrier, avec ses deux filles, et qui donne de temps à autre des cours musique, en particulier à Marin Marais qui fut son élève. Le roman demeure une œuvre sur la passion, le travail, l'inspiration de la musique, mais aussi sur la solitude, la mélancolie d'un homme inconsolable de la mort de sa femme et de sa fille.

Le Salon du Wurtemberg se présente comme un roman rétrospectif sur la déchirure de l'amitié, de l'amour, de la famille que vit un musicien Charles Chenogne (alias Karl), retiré de la vie de musicien, qui retourne dans la demeure familiale d'autrefois à Bergheim et se met à écrire.

Nous nous sommes intéressée également à Ann Hidden, musicienne, compositrice de talent, personnage principal de *Villa Amalia*, qui, après avoir découvert l'infidélité de son compagnon, décide de tout changer en quittant son lieu de vie, de profession, son milieu social, sa famille, et se retrouve à Ischia, une île de Naples, dans la villa Amalia, avec de nouveaux amis et de nouvelles ressources de vie et de musique. Mais le bonheur ne dure pas. Après un drame accidentel avec la mort de Lena et la fuite de Giulia, avec qui elle vivait des jours heureux, Ann Hidden continue le reste de sa vie dans la mémoire du paradis perdu.

Le dernier roman de Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, s'appuie de nouveau sur le retour au pays natal de Claire, qui renoue avec la terre d'enfance, une lande bretonne, dont le maire a été son amour de jeunesse. Claire se rapproche aussi de son frère, unique membre de sa famille qui est comme elle, rescapé de l'accident de voiture et du drame familial d'autrefois. Ce roman polyphonique met en relief le lien solide et invisible entre l'homme et son lieu, l'amour inconditionnel et fraternel, l'origine et la destination mystérieuses de l'homme.

Le lieu peut apparaître dans *Le Salon de Wurtemberg*, *Villa Amalia* ou *Les Solidarités mystérieuses* comme le principal personnage de l'œuvre, comme un réseau de forces à la fois

intérieures et extérieures à l'homme, une construction de paysages, de temps et de pulsions héritées du passé, dont les personnages qui l'habitent ne sont plus que des émanations. On peut alors se demander si la question de *L'Esprit des lieux* chez Pascal Quignard ne relève pas de la création mythique. L'un des objectifs de cette thèse sera de préciser les contours d'un mythe de *L'Esprit des lieux* chez cet écrivain. Les trois essais *Vie secrète*, *Les Paradisiaques* et *La Barque silencieuse* nous apporteront des éléments théoriques et philosophiques pour étayer cette hypothèse.

A partir de ce double corpus, nous avons naturellement et nécessairement choisi une méthode plurielle : critique littéraire, anthropologie, imaginaire.

Nous avons d'une part la volonté de ne pas réduire le sujet en choisissant exclusivement une seule approche critique, d'autre part, il nous a semblé que cela correspondait mieux à l'esprit littéraire de l'écrivain, qui ne se contente guère d'une seule source d'inspiration ou d'un genre unique, théoriquement classifié.

La démarche anthropologique nous permet de chercher des interprétations en toute liberté et en toute complexité, en prenant en compte toutes les sources : mythique, psychologique, sociologique, symbolique, imaginaire, religieuse, etc. Grâce à cela, nous pouvons recourir à des études extra littéraires pour mieux saisir l'état d'âme de l'homme en rapport avec le monde et avec lui-même. Cette méthode nous procure également un regard plus large pour comprendre les variations et l'évolution d'un mythe, ainsi que sa relation avec le réel et sa valeur intemporelle.

En ce qui concerne la méthode littéraire, nous avons privilégié l'analyse des textes et la synthèse comme principes premiers. Si l'analyse nous donne accès aux qualités et valeurs esthétiques de l'œuvre de Pascal Quignard, la synthèse nous offre un regard plus général, plus philosophique sur un thème de l'œuvre. En outre, la comparaison a été favorable pour découvrir la richesse et la finesse de l'écriture quignardienne tous corpus confondus.

Nous avons bien conscience que la méthode plurielle nous a donné une obligation, voire un devoir : ne pas nous éloigner de la qualité littéraire de l'œuvre, ne pas la trahir en tombant dans des explications faciles, attendues, qui ne conduiraient à citer les textes que comme illustration d'une idée, d'un thème ou d'un argument. Nous avons toujours essayé de respecter

la dimension poétique de l'œuvre, de cerner le charme de cette écriture singulière dont le pouvoir sur nous vient du sentiment d'ouverture et de possible indéterminé qu'elle procure, bien différent de la satisfaction que procure la connaissance claire, distincte, objective. Nous avons essayé de faire sentir cette dimension de saisissement de l'écriture de Pascal Quignard.

Bien évidemment, le questionnement a toujours été premier pour ce sujet qui nous semble toujours soulever un enjeu littéraire et philosophique très riche. Nous sommes partie de ces questions.

– Pour quelles raisons ce sujet nous ramène-t-il chez Quignard à une fascination de l'origine ?

– Pour quelles raisons le lieu chez Quignard n'est jamais un objet mais relève de l'être qui ne cherche pas pour trouver mais pour regretter l'absence ?

– Pour quelles raisons *L'Esprit des lieux* a une mémoire propre que seule l'intuition poétique peut appréhender ?

Afin de répondre le plus clairement possible à ces questions que nous avons trouvées cruciales, nous avons fait le choix de construire notre thèse en trois parties, qui abordent successivement la question de l'attirance des lieux, de l'enchantement à la mélancolie, ainsi que les caractéristiques de l'écriture poétique et mythique de Quignard.

Plus concrètement, dans la première partie, nous avons voulu montrer l'enchantement et le ré-enchantement de l'esprit des lieux en pénétrant dans des « royaumes » quignardiens, lieux privilégiés, où l'homme et l'âme des lieux se rencontrent dans une harmonie paradisiaque, où le sentiment d'appartenance paraît primordial, évident, où se trouve la source de vie et de création : la maison à Bergheim, la muette au bord de la Loire, la cabane au fond du jardin, la villa sur l'île Ischia, la hutte sur l'Yonne ou la lande bretonne. La magie du lieu y apparaît et se poursuit dans des pages où Pascal Quignard nous dévoile une dimension personnelle et importante de son imaginaire.

La deuxième partie a voulu cerner la question difficile de la mélancolie comme l'âme des lieux quignardiens, du sentiment de l'absence et de l'éloignement douloureux de l'origine et de l'enfance à l'évocation des morts et du vide, ce qui devient une obsession pour les personnages

et l'écrivain lui-même. La mélancolie n'est pas seulement une dimension inhérente aux lieux quignardiens, elle devient aussi une source de création, d'écriture en l'occurrence. Même dans les moments les plus sombres, elle « enchante » le lieu à sa façon, et peut encore émerveiller l'homme.

La troisième partie est consacrée à l'écriture poétique et au mythe de l'origine chez Quignard. Nous y analyserons une technique d'écriture très riche en réminiscences, en images, en mythes, et nous essaierons aussi de progresser dans l'approfondissement de ce que l'on considère un peu comme la clé de voûte de cette thèse et de son questionnement : l'âme du narrateur poète mélancolique. Ce n'est enfin qu'à la fin de cette étude que nous tenterons de livrer vraiment notre interprétation sur le mythe de l'origine chez Quignard, le lieu des lieux, le cœur de toutes quêtes de l'artiste philosophe.

PREMIÈRE PARTIE : ENCHANTEMENT ET RÉ-ENCHANTEMENT DE L'ESPRIT DES LIEUX

Chapitre 1 : « Chacun avait son royaume »

Les villes, avec une vie urbaine, sociale, organisée, quelles qu'elles soient, ne sont jamais considérées comme royaume quignardien : « Les villes, ce sont toujours pour moi des choses dénaturées. » (SW, 213) ; « Je trouvais Paris comme si j'étais retourné à ce que les prêtres ou les pasteurs nommaient autrefois le diable, le siècle, le monde. » (ibid., 215) ; « Sainte Colombe avait de la détestation pour Paris » (TMM, 10). Le lieu urbain est, en quelque sorte, l'enfer pour les êtres quignardiens.

Cependant, il existe de nombreux lieux enchantés dans l'œuvre de Pascal Quignard que l'on peut citer ici : Bergheim, une petite vallée allemande, la maison de Saint-Germain-en-Laye, « la muette » sur les bords de la Loire dans *Le Salon du Wurtemberg* (SW), la cabane de Monsieur de Saint Colombe dans *Tous les matins du monde* (TMM), la villa sur une île italienne Ischia ou la hutte sur l'Yonne dans *Villa Amalia* (VA), la lande bretonne dans *Les Solidarités mystérieuses* (LSM) y compris des ermitages dans les essais. Il s'agit des lieux privilégiés, qui jouent un rôle précieux, apparaissent fréquemment dans toute l'œuvre de Quignard. C'est là que l'âme et le lieu se rencontrent dans l'immédiateté, dans l'harmonie et créent le sentiment d'appartenir.

A la différence des autres écrivains qui considèrent le lieu comme arrière-plan, tous ces lieux chez Quignard participent aux intrigues romanesques, comme personnage significatif ou symbole ou comme source d'inspiration.

Quel critère pour que le lieu devienne « royaume » quignardien ? Quels éléments ont déterminé le choix ? Pourquoi les appeler des « royaumes » ?

Pour répondre à ces questions, il nous suffit d'abord de commencer par la dénomination : « Royaume quignardien ».

La définition du mot « royaume » dans les dictionnaires nous fournit deux éléments primordiaux : le territoire et son maître qui a le pouvoir souverain : « Pays, État gouverné par un

roi » (Le Grand Robert), « État gouverné par un roi » (Le dictionnaire Larousse). Sauf que, dans le royaume quignardien, les deux partagent le pouvoir, les deux supposent entre eux harmonie. J’emprunte cette désignation à un passage de *Villa Amalia* exprimant non seulement la possession mais aussi l’attachement de l’homme avec son lieu :

« Chacun avait son royaume: Lena quand elle était en Italie l’orage, Ann sa longue chambre qui donnait sur la mer Tyrrhénienne, Giulia le canapé et son verre de vin blanc, Armando l’atelier d’acier, Jovial Sénile les soirées de drogue, Phyllis les bancs des églises, Kropotkine la montagne, Charles chaque livre de sa bibliothèque. Ils étaient amis mais se voyaient peu. Chacun avait hâte de retourner à son royaume. » (VA, 215).

Ayant été nommé Royaume, ce territoire n’appartient qu’aux protagonistes avec leur pouvoir absolu. « Ma cour, ce sont les saules qui sont là, l’eau qui court, les chevesnes, les goujons et les fleurs du sureau. » (TMM, 18), dit Monsieur de Sainte Colombe en refusant une autre cour, une vraie, celle de Sa Majesté. Et voilà ses explications : « Je préfère la lumière du couchant sur mes mains à l’or qu’elle me propose. Je préfère mes vêtements de drap à vos perruques in-folio. Je préfère mes poules aux violons du roi et mes porcs à vous-même. » (ibid., 21). C’est toujours un choix étrange, un choix à contre-courant, contre toute attente, parfois inexplicable en raison des « coups de foudre » pour le lieu. C’est le cas de l’île Ischia dans *Villa Amalia* ou de l’ancienne ferme bretonne dans *Les Solidarités mystérieuses*.

Dans un premier temps, nous allons découvrir les particularités du royaume dans l’œuvre de Pascal Quignard, dans un second temps j’aimerais étudier comment et pourquoi ce lieu a tant d’importance pour l’auteur. Pourquoi l’écrivain a-t-il été si obsédé par ces lieux ? Comment ces lieux donnent-ils le ton à l’œuvre ?

Commençons par les caractéristiques des lieux à travers des pages romanesques.

(1) Un Royaume isolé dans la Nature

Il y a des éléments essentiels qui construisent l’apparence et l’esprit de ces lieux, mais tout d’abord, c’est un royaume bien caché dans la Nature. Loin de la vie sociale inquiétante, bruyante, on trouve un autre monde ici. Où le temps passe avec lenteur, où les gens

contemplant chaque instant qui s'écoule dans la nature, où on peut songer seul et librement ; c'est là que les protagonistes quignardiens trouvent leur paradis terrestre.

Dans un entretien, au moment de recevoir le prix Goncourt 2002, Pascal Quignard se confie à Catherine Argand : « La chose que j'aurai toujours défendue, c'est faire revenir les atypiques, les asociaux, les féroces, les précoces, les fauves pour former un paradis, un parc à bêtes sauvages, un ermitage pour anachorètes. »⁵.

Cela nous explique le choix des lieux « asociaux », isolés, pour ces personnages « atypiques ». L'écrivain les transforme en royaume quignardien. En découvrant ce pays, on a l'impression tout d'abord de s'égarer dans un autre univers, où tout paraît ancien, étranger, un monde d'autrefois, du jadis. Les images les plus récurrentes de ces lieux sont les vallées avec des hêtres, des ormes, les cèdres bleus, les rives des rivières avec des saules, la mer et une lande, et c'est là que la nature règne entièrement: Le moindre bruissement de l'eau, de la mer, chaque chant des oiseaux, un petit rayon du soleil, le coup de queue des poissons suscitent un autre monde, un monde convoité de tous.

Monsieur de Sainte Colombe dans le roman court et condensé *Tous les matins du monde* vivait dans un endroit absolument **isolé** : une maison avec un jardin « étroit et clos », une cave, une cabane fermée où «le musicien restait des heures sur son tabouret, sur un vieux morceau de velours de Gênes vert » (TMM, 13). De la maison à la cave, de la cave à la cabane, de la cabane à la rive, de la cabane à la chambre... le circuit fermé pour une vie retirée, la sortie pour chercher le tableau de Madame de Sainte Colombe est «l'unique fois où Monsieur Marais vit son maître au-dehors de son jardin et de sa maison. » (ibid., 38). L'espace opposé de son royaume est donc celui de la vie mondaine, dehors, la cour de Versailles qu'il déteste comme il le dit à haute voix à l'abbé venu le convoquer : « Votre palais est plus petit qu'une cabane et votre public est moins qu'une personne. » (ibid., 21) et aussi celui de la forêt qu'il « répugnait à parcourir » pour la chasse.

Nous pouvons constater que plus ils sont dissimulés à la vue, plus ces lieux sont désirés par l'être quignardien qui ne cherche pas un refuge pour l'âme mais cherche constamment à

⁵ Catherine Argand, *Pascal Quignard, Goncourt 2002*, Entretien, Lire (Septembre 2002, p. 96-105).

rejoindre le silence, la solitude, le regret. En répondant à cette quête, le lieu devient sa propre demeure.

Cachée sur l'île Ischia, la villa Amalia est une maison étroite, longue et particulièrement invisible : « abritée dans la roche » (VA, 130), « masquée par le pin parasol » (ibid., 133), de loin, on ne peut voir qu'un morceau du toit bleu. Ann appelle la maison de l'Yonne la hutte-Gumpendorf-à-la-barque-noire de Loire. Il est difficile de ne pas les associer à sa maîtresse, une femme si imperceptible que « personne ne connaissait son visage » sur ses disques, qui « menait une vie presque invisible » (ibid., 35).

La ferme de Claire est aussi « dissimulée », « abritée », « ce sont des bâtiments très bien cachés » (LMS, 44), derrière les Pierres couchées, au milieu de la lande, au-dessus du port. Cette position invisible a tout de suite plu à Claire, l'habitante peu à peu devenue « une ombre furtive » à la fin du roman : « Elle n'avait pas imaginé que, sur le plateau, la ferme pût être à ce point invisible, même aux yeux des randonneurs. » (ibid., 52). Tombée amoureuse de cette ferme et de la lande, Claire a décidé de s'y installer définitivement. Finis les voyages partout dans le monde entier, finis le métier de traductrice et la vie à Paris.

Bergheim – lieu mythique de Karl – est une petite ville allemande cachée au milieu des vallées, « au milieu des champs de vigne, de blé, de houblon, à mi-distance de Bad-Friedrichshall et de Neuenstadt. » (SW, 57). Karl y voit « des petites maisons toutes claires qui étaient comme des jouets posés sur les prés. » (ibid., 211). Jeanne, une compagne de Karl voit Bergheim d'une autre manière : « De toute façon, il n'est pas question que j'habite jamais au fin fond d'une petite vallée allemande perdue, glaciale, éloignée de tout. » (ibid., 407).

Pourquoi y-a-t-il le choix de s'isoler et pourquoi tant d'espaces clos, isolés, éloignés ?

À première vue, nous pouvons constater que le choix des lieux correspond parfaitement au caractère atypique des personnages chez Quignard. Ayant horreur des villes, des vies sociales, des restaurants pour tous, ils préfèrent se retirer. D'ailleurs, « s'en fuir » est leur « second nature » comme disait Juliette la fille de Claire. Étant tous asociaux, toujours en quête du silence, de la solitude, ils s'orientent vers la vie isolée des ermites.

Mais à bien considérer les choses, nous découvrons qu'à force d'habiter le lieu, ils ont découvert (ou redécouvert) le lien entre le lieu et l'homme. C'était une révélation étonnante pour eux.

Prenons l'exemple de Monsieur de Sainte Colombe :

Nous savons qu'à cause des remords provoqués par son absence dans le dernier moment de la vie de Madame de Sainte Colombe il s'enferme complètement après sa mort dans son univers musical à côté de ses deux filles : « Il ne pouvait contenir le regret de ne pas avoir été présent quand sa femme avait perdu l'âme. » (TMM, 8). Pourtant, ce n'est pas seulement à cause de cela, ou bien, pour être plus exact, c'est en vivant avec des remords qu'il réalise enfin qu'ici, « Il vivait un amour que rien ne diminuait » (ibid., 51) ; qu'ici, il trouve le sens du reste de sa vie : « Monsieur, dit il, j'ai confié ma vie à des planches de bois grises qui sont dans un mûrier; aux sons des sept cordes d'une viole; à mes deux filles. » (ibid., 18). La maison est finalement le seul lieu qui conserve encore les images, les souvenirs intacts de sa femme défunte, elle devient une sorte de musée, musée de souvenirs et de regrets dont il est un fervent conservateur.

Si cette révélation ne met pas un terme aux regrets, elle lui ouvre toutefois une autre vie plus sereine dans laquelle les remords douloureux deviennent inspiration musicale (il compose des airs nommés « les Pleurs, les Enfers, l'Ombre d'Énée, la Barque de Charon »). Tout comme lui, pour Karl, Marin Marais, Ann, ou Claire, il fallait du temps, il fallait passer d'une vie pleine de vicissitudes à une véritable découverte qui en apparence semble très simple mais leur est très chère : Ils y retrouvent leur place. En fait, c'est la place de toujours. Il en est ainsi, lorsque Karl s'interroge devant l'envie de racheter et de retourner à son royaume d'enfance Bergheim : « J'avais la sensation qu'il y avait un arrêt du destin et que j'étais en train de transgresser. Pourquoi voulais-je revoir tout cela? Pourquoi voulais-je posséder tout cela? Et dans le même temps j'étais bouleversé de bonheur. » (SW, 260). Nous savons que cet « arrêt du destin » est en fait la redécouverte d'un vœu confidentiel jamais manifesté, c'est le resurgissement de quelque chose d'ancien. Et c'est aussi vrai dans le cas de Claire : une fois, par hasard, en rentrant dans son pays d'enfance, en Bretagne, elle retrouve son professeur de musique, madame Ladon, puis son premier amoureux, Simon Quelen, puis la ferme et la lande auxquelles elle n'avait jamais imaginé avant y revenir. Elle est engloutie par la mer, par le soleil et par

l'amour (l'amour maternel y compris). C'est également une sorte de redécouverte surprenante : « ... elle est heureuse d'avoir pris la décision de revenir ici. Elle est heureuse d'être en Bretagne. Elle est heureuse de marcher dans les roches et le bruit de la mer. » (LSM, 60). Ann partage le même sentiment: « Elle la [la villa] vit plus de vingt fois avant de songer qu'elle l'habiterait un jour. Elle l'aima avant de penser qu'on pût aimer d'amour un lieu dans l'espace. » (VA, 129).

Cette immédiateté éprouve l'amour à l'état le plus pur, ce qui crée le lien invisible mais bien réel que nous développerons plus tard dans l'idée d'appartenir.

Mais avant cela, soyons attentifs à un autre lien : celui qui existe entre cet endroit isolé et le monde du dehors, entre l'homme et le site où il réside, entre l'espace et le temps. Ce lien est représenté par un **cours d'eau**. Ce n'est pas par hasard que les personnages quignardiens se retrouvent souvent au bord d'un cours d'eau, soit au bord de la Loire, de l'Yonne, de la Seine, de Sens, des lacs, de la petite rivière Bièvre, soit au bord de la mer, italienne ou bretonne. Le cours d'eau évoque l'idée d'un déplacement et l'état sédentaire à la fois, une envie de partir et une tendance à rester pour rêver sur les rives, c'est pourquoi ce sont des lieux préférés et confidentiels, pour l'auteur et aussi pour ses personnages méditatifs.

Dans le livre *Pascal Quignard le solitaire*, l'écrivain se confie à son interlocutrice Chantal Lapeyre-Desmaison et dit qu'il y a des lieux auxquels il est particulièrement attaché, ce sont « Les berges des rivières, les grèves des mers, les ports. N'importe quels rivages. Dans la proximité de l'eau à l'état naturel. [...] J'y suis bien. La mer, les fleuves, je trouve cela plus beau que tout. »⁶.

A l'opposé d'une mare, d'un lac dont l'eau ne s'écoule pas, qui dort et qui garde le temps historique, le cours d'eau représente d'abord l'idée de tout ce qui se meut. Il y a quelque chose qui vit, jaillit, surgit, sort, se répand qu'on peut ressentir au bord de l'eau. C'est là comme un lit qui ne cesse jamais de s'en aller, où s'exprime l'esprit du voyage.

Revoyons une scène dans *Villa Amalia*. Juste avant la décision de tout quitter, Ann se trouve au bord de la Seine, où « Elle resta assise devant le fleuve, regardant l'eau battre la berge. Sa souffrance était devenue une espèce d'affût douloureux. » (VA, 36). L'écoulement

⁶ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, Collection *Les singuliers*, Les Flohic éditeurs, Paris, 2001, p.171.

susciterait-il un départ ? L'odeur de Paris « si particulière, putréfiée, charcutière, mazoutée, épouvantable » (ibid., 36) susciterait-elle une fuite ? Au milieu de l'orage sur le bord de la Seine, « la paix se fit peu à peu en elle », car elle trouve que « La solution la plus simple était aussi la plus merveilleuse » (ibid., 37) : celle de partir !

Pourtant, dans le royaume quignardien, l'image d'un cours d'eau ne figure guère cette idée-là, au contraire, elle met en évidence l'harmonie entre l'eau et la terre, entre l'homme et son milieu, il y a une forme d'apaisement, de paix.

On pourrait dire que *Le Salon du Wurtemberg* est un roman des lieux, car ses sept chapitres sont intitulés avec les noms de sept lieux qui ont marqué la vie du personnage principal : *La maison de Saint-Germain-en-Laye*, *Le cabanon au-dessus de Bormes*, *La villa de Saint-Martin-en-Caux*, *La muette sur les bords de la Loire*, *Quai de la Tournelle*, *La route des Grandes Alpes* et *Bergheim*. Parmi eux, il y a des lieux plus privilégiés, plus importants que les autres qui ont accompagné la vie de Karl Chenogne qui cherchait constamment à s'arrêter, à se localiser, à s'identifier. Si Bergheim est le lieu qui le hante le plus, qui est à la fois lieu d'origine, lieu de l'enfer et lieu de retour de toute sa vie, la muette sur les bords de la Loire, malgré le temps très court où il y a vécu, correspond à des séjours enchanteurs : Après avoir traversé plusieurs événements sombres et bouleversants (la séparation de l'amitié avec Florent Seinecé et de l'amour avec Isabelle, la mort de Mademoiselle Aubier (une sorte de mère et de témoin pour l'amitié avec Seinecé) et de Didon son chat aimé), Karl vit une période difficile où la maladie, la dépression s'emparent de lui, il a « *soupié de l'étranger* » (SW, 268), et se retrouve seul au bord de la Loire, le lieu de sa mue l'a sauvé en quelque sorte.

Parfois une petite rivière qui se jette simplement dans la Loire peut effacer l'angoisse et rasséréner l'âme : « Loire que je revois, plus belle que la Seine ou le Tibre, sorte de Gange immense dans la lumière si étrange qui lui est propre. Vaste fleuve, vaste lumière grenue et prodigieusement dorée. Et qui éblouit un peu: immense dôme, dans l'hiver qui avait précédé, attaché au sol par les sablières et les petits saules des rives. Et dans la brume du matin je voyais les enfants qui couraient - avec des gaules sur l'épaule - et qui portaient pêcher sur les épis. » (ibid., 268). Ayant retrouvé le goût de vivre dans l'image de ces enfants, submergé dans la lumière précieuse, au bord de la rivière, c'est comme une âme qui vient d'être sauvée.

Le ruisseau de Monsieur de Sainte Colombe lui rappelle aussi l'amour de sa femme, sa douceur, son entrain, son corps chaque fois qu'il y est allé : « Le jour où l'humeur et le temps qu'il faisait lui en laissaient le loisir, il allait à sa barque et, accroché à la rive, dans son ruisseau, il rêvait. [...] Il aimait le balancement que donnait l'eau, le feuillage des branches des saules qui tombait sur son visage et le silence l'attention des pêcheurs plus loin. Il songeait à sa femme, à l'entrain qu'elle mettait en toutes choses, aux conseils avisés qu'elle lui donnait quand il les lui demandait, à ses hanches et à son grand ventre qui lui avaient donné deux filles qui étaient devenues des femmes. » (TMM, 24). Ces lignes constituent un des plus beaux extraits du roman, elles nous révèlent légèrement le côté rêveur et mélancolique d'un homme solitaire et amoureux. Ce moment intime d'un homme que l'on croyait austère, aride, a dévoilé un autre homme sensible, émotif. L'espace des rives, l'embarcadère sont des lieux de préparation d'un voyage, mais aussi lieu d'attente, lieu de contemplation sur le temps, sur l'écoulement de la vie, donc lieu de songes, de rêveries.

À ce propos, dans un entretien à l'occasion de la parution du roman *Villa Amalia*, Pascal Quignard a dit qu'il avait pensé l'appeler « Au bord de la mer ». Ann Hidden a tout quitté, son mari infidèle, sa maison à Paris, son poste de musicien, pour une autre vie, ailleurs, au bord de la baie de Naples ou de l'Yonne en espérant : « Cela serait un autre temps. Ce temps serait vécu par une autre femme. Il se situerait dans un autre monde. Il ouvrirait une autre vie. » (VA, 85). Autant dire, c'est le rêve de presque tous les personnages quignardiens.

Les rêveurs sont nombreux : Monsieur de Sainte Colombe, Karl, Ann, Claire ainsi que les autres anachorètes dans l'œuvre philosophique.

Ann songea à sa petite Lena qui « aurait seize ans » devant la péniche « venue d'un autre temps », Karl contemple le cours d'eau et le cours de vie, des êtres chers qui ont passé dans sa vie : « De même que je contemplais l'eau éternellement ruisselante des fleuves, de même je songeais à l'amour que j'avais porté à cet être sans qu'il eût de désir ou sans que celui-ci m'apparût. » (SW, 327).

Observons une autre songeuse au bord de la mer bretonne, sur la falaise à pic : Claire dans *Les Solidarités mystérieuses* : Accroupie sur le rocher, dissimulée par le buisson jaune, elle attendait son amant, elle le guettait, elle le voyait de loin, chaque jour, du soleil levant au soleil couchant, jusqu'à sa mort et après sa mort, elle continuait à le songer. Quand elle était là, « Elle

était sans doute dans un autre monde. » (LSM, 133). Claire se fait passer pour une femme « un peu » folle, « un peu perdue » sous le regard des autres, parce que ce monde est à elle seule, c'est à lui qu'elle s'adresse : « Elle semblait sourire à des pensées, à des scènes internes, à des paysages dont elle se souvenait, à des rêves qui l'encharmaient. » (ibid., 214-215).

Le songe au bord de l'eau leur ôte tous les masques émotionnels. La puissance de l'eau est une puissance silencieuse, discrète. La narration romanesque de Quignard se caractérise dans l'évocation pleine de charme de ces moments par une forme de sobriété dans l'intensité.

L'eau apporte et emporte également dans son cours tous les plus beaux et plus douloureux souvenirs. L'eau qui s'écoule donne l'image du fil du temps, du cours de la vie, cela crée aussi des regrets, car l'eau absorbe dans son lit, l'amour, le passé. Des hommes solitaires restent sur les rives, mais si « Le soleil qui fait l'ombre et le chagrin qui fait l'homme » (paroles dans la chanson *La rivière de notre enfance*), c'est cette mélancolie qui donne la profondeur à l'espace. Elle transforme une rive normale en lieu de méditation, de regret, de songe, une rive plus humaine, où la nostalgie des hommes remonte jusqu'à leur source, parce que « L'eau qui coule est le seul lieu qui relie toujours au premier monde où qu'elle soit. » (LP, 77). Ce premier monde que chacun d'entre nous trouve dans le corps de sa mère.

(2) Royaume de lumière et de temps

Dans *Les Paradisiaques*, Pascal Quignard nous raconte la découverte de l'île Perdue de Lancelot (Chapitre XLVI), qui cherchait « un lieu perdu, isolé, secret, pour échapper aux regards du monde », et qui « devint heureux comme le ciel. Heureux jour et nuit. Heureux comme l'oiseau chante, comme la loutre se retourne, comme l'ours s'étire. » (LP, 164). De la même manière, Ann aussi devint heureuse quand elle tomba amoureuse de l'île Ischia, car cela ouvre une vie, plus exactement, une période paradisiaque de vie.

Le concept du temps sur ces îles (cela vaut pour les autres lieux enchantés) se constitue sur la base de la lumière. Un royaume de lumière. Une lumière éblouissante a immortalisé le lieu en lui donnant un aspect mythique.

Dans cet ordre d'idée, il serait intéressant d'étudier la fonction de **la lumière du soleil** dans les passages qui décrivent ces paysages, grâce auxquels le royaume quignardien a été mis en beauté, une beauté pure et unique.

La lumière apparaît tout d'abord comme une matière indispensable qui illumine le lieu, éblouit les gens et les jours et qui devient une partie du paysage.

Claire dans le dernier roman de Quignard, *Les Solidarités mystérieuses*, heureuse de retrouver son pays d'enfance à l'âge de 47 ans, vit désormais entièrement en fonction du soleil : attirée par le soleil, liée au soleil, sa vie en Bretagne est une vie sous le soleil des premières lueurs de l'aube aux derniers rayons du soleil couchant. En marchant, en s'attachant au fur et à mesure, elle devient experte du soleil : « Elle décomptait chaque lumière. [...] Elle avait l'heure absolue. Elle était directement reliée au soleil. » (LSM, 227). La façon dont elle s'applique à manger « au soleil », « dans le rayon de soleil », « sous le soleil », « en plein soleil » à pleurer avec le soleil au début du roman, nous semble étonnant, comme si le soleil réveillait en elle quelque chose d'intime et de lointain.

On pourrait dire que c'est un roman de soleil et de lumière : Commençons par le prénom du protagoniste : Claire, puis les noms des lieux : la ville de La Clarté, de Saint-Lunaire, la Plage Blanche, le sentier de randonnée des Frères Lumières ou la rue de Clair de Lune. Avec tous ces noms brillants, la lumière a le droit absolu de régner sur le lieu. D'ailleurs, l'écrivain n'hésite pas à donner une indication sur le nom de La Clarté : « Ce mot de clarté relayait le vieux sens d'un culte où surgissement du soleil, où le surgissement du printemps étaient, l'un et l'autre, fêtés. » (ibid., 62). Il reste la luminosité : Tout est luisant ici, la lande, la mer, la ville, malgré le côté pluvieux très connu de la Bretagne.

Néanmoins, chaque lieu émet la lumière à sa façon.

Quand nous parlons des jours heureux de Karl Chegnogne chez Mademoiselle Aubier, la lumière est intense, « extraordinairement lumineuse ». La couleur rose dans la pièce de Seinecé, la clarté d'un sécateur de Mademoiselle Aubier sont des éclats essentiels. Dans la mémoire de Karl, la lumière de tous les lieux de son cœur confondus « était de l'or à l'état pur », « un véritable filon de lumière. » (SW, 269).

Passons ensuite à un autre royaume resplendissant : l'île d'Ischia, au bord de la mer. L'île émerveille notre héroïne d'une manière incomparable : « La lumière de la baie de Naples est peut-être la plus belle qui puisse se voir en ce monde. » (VA, 162).

Le soleil franchit la mer et crée un spectacle avec le jeu de lumière ici : La manière dont il s'impose sur la terre et sur la mer ou sur les corps des nageurs est vive et frappante : « une lueur diffuse dans les eaux de la mer qui semble monter du fond de l'abîme », « qui joue sous les corps, sous les algues, dans les ombres des roches d'Ischia. Cette lueur est peut-être d'origine volcanique. » (ibid., 118) ; « En une minute le soleil crevait la surface de la mer et tout était éclaboussé de lumière. [...] Tout apparaissait aux premiers instants dans une espèce de substance crémeuse mêlée peu à peu de violet et de noir. » (ibid., 143). Éblouie par cette beauté, Ann cherchait à s'accrocher à cette terre, à cette mer.

Parfois, l'autre lumière, intense avec la chaleur, anime le lieu d'une manière extrêmement vive : « La terre était devenue un mélange de poudre et de morceau de boue craquelée. Le soleil avait dévoré toute l'eau. Cette brume de l'eau sans cesse dans l'air en rendait la transparence douloureuse. » (ibid., 207) ; « La terre était craquée et grise. L'herbe était jaune quand elle n'était pas complètement grillée. » (LSM, 209).

Le lieu conserve encore ce trait sauvage, mystérieux, le soleil domine le lieu d'une façon tyrannique : « On avait l'impression de vivre quatre mille ans plus tôt. La chaleur extrême était une déesse. Tout se taisait devant elle. Tout s'écartait soudain. » (VA, 210).

Sous les yeux de Quignard, Ischia, la lande Bretonne ou Bergheim deviennent des endroits mythiques qui semblent garder ces rayons de soleil dans leur état primitif.

En outre, la lumière de l'aube signifie la pureté, la douceur et l'apaisement.

Étant peintre, Quignard nous surprend souvent par le jeu de lumière et de couleurs. C'est un moyen d'exprimer sa passion pour la peinture et de se livrer secrètement. Il peint son royaume d'une couleur capitale : couleur de l'aube. Cette matière naturelle dorée, légèrement voilée par la brume ou le brouillard donne une sensation douce et fraîche du lieu.

On trouve les pages les plus belles sur le soleil dans les trois romans : *Villa Amalia*, *Le Salon du Wurtemberg* et *Les Solidarités mystérieuses*. Quant à *Tous les matins du monde*, le

caractère du personnage principal si réservé et le choix d'un roman condensé nous donnent seulement quelques indices, dont l'un est l'élément essentiel de l'œuvre : l'aube. Sur ce point, nous comprenons cette occupation si particulière de l'écrivain car il le répète plusieurs fois : « Je haïssais l'idée de rater l'aurore, comme si j'avais donné le signe d'une effrayante paresse qui me coûterai l'éternité – ou un peu davantage – pour que le jour m'eût distancé. » (SW, 11) ; « Je connais bien l'aurore. Je ne l'ai jamais manquée. » (VS, 178)

Si nous plongeons un peu plus dans les pages romanesques de Quignard, nous trouverons que l'instant le plus beau dans la journée des paradis terrestre est l'aube. Le moment où le premier rayon de l'aube surgit, « le début du jour fut sublime » (VA, 116), c'est « de l'or à l'état pur » (SW, 268), « c'est la lumière naissante » (VA, 120). Un commencement, une ouverture, une naissance toute neuve comme disait Gilbert Durand : « Le Levant, c'est le pays de la naissance du soleil et de Vénus, le pays de la résurrection, de la jeunesse. [...] C'est là également que se situe le paradis terrestre. »⁷. La lumière de l'aube est entièrement conservée dans le lieu comme si elle était toujours là depuis le jadis. Vu que « Le soleil signifie d'abord lumière et lumière suprême. »⁸, il n'apparaît pas comme décor du paysage, au contraire, il participe à la création du lieu, à l'émanation de son esprit, il devient le lieu pour ainsi dire.

Le déclenchement d'une journée devient un rituel de la terre et du lieu, le soleil allume la douceur de vivre : « Parfois un rayon de soleil semblait transformer le monde, le laver dans la lumière, le rendre à une sorte de pureté, et donner jusqu'à l'usure du temps et le lointain des choses une espèce d'innocence et de gaieté immanente cruelle, éternelles. » (SW, 388).

Si la pluie tenace livre quelque chose de « lancinant » et d'« atroce », ou si la pluie tempétueuse « donne plutôt de l'excitation et du bonheur » (ibid., 176), la lumière et le soleil submergés par la brume de l'aube fournissent une autre sensation : celle de la douceur, de la fraîcheur.

Pascal Quignard nous livre de belles images de la pluie lumineuse dans l'aube :

⁷ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p.168.

⁸ Idem., p.167.

« C'était quelque chose d'immatériel, légèrement opaque, comme un brouillard de lumière, comme la substance élevée et granulée de l'air. » (VA, 134), « L'île émergea du brouillard. Lourde, magique. » (ibid., 160).

« La brume à l'aube crée « une sorte de grésil se posait sur les pierres. Alors le chemin était comme fait de cristal. » ; « Elle était émerveillée par la beauté du chemin qui traversait la lande. » (LSM, 99).

« Je voyais se lever le soleil et la brume et se défaire les formes incertaines, encore noirâtres et gluantes du sommeil. Et cette brume peu à peu pénétrée de soleil – et comme faite de grains ou de larmes – transformait l'apparence des choses, des arbres, des buissons, du ciel, des maisons, des silhouettes d'une façon vivante et bouleversante. C'était parfois, une beauté sans nom. [...] L'amour, les premiers temps de l'amour ont quelque chose de ces brumes que le soleil pénètre et qui transforment l'apparence de l'univers. Ils miraculent. Ils l'ôtent du passé, et l'ôtent de l'avenir. » (SW, 138).

En décrivant ce moment transitoire, l'auteur nous montre non seulement un trait paysager mais aussi un état d'âme harmonieux. Il y a quelque chose de mystérieux sous ce voile, la légèreté du paysage ainsi que la fragilité des personnages suscitent le rêve et éveillent le sens poétique des narrateurs au milieu des autres passages plus sombres et plus désenchantés.

Effectivement, ce n'est pas par hasard que nous trouvons l'aube comme thème récurrent chez Quignard, notamment dans les fragments sur les lieux enchantés. Pour l'écrivain, « Le meilleur de la vie n'est que naissance et aube. » (VS, 153). De ce point de vue, le thème fait partie sans doute des occupations de l'écrivain, non seulement dans les romans mais aussi dans les essais. Dans le roman des regrets dont l'aube inspire le titre, l'idée est exprimée d'une manière énigmatique : « Tous les matins du monde sont sans retour. Les années étaient passées. » (TMM, 74). Cette image est répétée et expliquée plus clairement dans *La Barque silencieuse* : « Chaque aube le jadis pousse dans l'espace une nouvelle lumière. Il n'y a pas deux aubes. Tous les matins du monde sont sans retour. » (LBS, 171). Le temps passe sans attendre. La lumière de même. Chaque aube est unique. « Il n'y a pas deux fleurs, deux rosées, deux vies. [...] La vie est un seul instant de re-citatio qui surgit en chacun de ses points, qui épure son bonheur à chaque occasion qui la renouvelle. » (ibid., 171) poursuit Quignard.

L'écrivain a associé des idées, des images qui semblent paradoxales : d'un côté, chaque aube est unique, elle ne dure qu'un instant, d'un autre côté, elle peut immortaliser le paysage dans la mémoire sous forme des réminiscences. Chaque fois qu'elle revient, chaque fois une belle image du jadis revient. À la fois éternelle et toute neuve chaque jour, elle renouvelle la terre, le lieu à sa façon.

En plus, comme l'aube signifie le commencement qui est toujours une quête continue, persistante dans l'œuvre de Quignard : naissance, printemps, scène première, monde premier, ventre de sa mère, tout ce qui est mystère : « Nous ne connaissons jamais ce qui commence à son début » (VS, 78), l'aube donne toujours « quelque chose d'éternel » (SW, 172) ce que désigne la source : « Nos vies sont fascinées par l'acte où elles ont pris naissance. Par leur source. Par l'aurore. Par la première aurore qui nous découvrit la lumière et qui nous éblouit. » (VS, 11).

Bien que la lumière ne balaie les ombres qu'un instant, un instant prodigieux, n'oublions pas que ce sont ces ombres qui occupent une place beaucoup plus ample dans l'œuvre de Quignard que nous développerons plus loin.

(3) Royaume – source de vie et de création

Etant musicien, la musique est évidemment un des thèmes capitaux dans l'œuvre de Quignard, et pour ses protagonistes-musiciens, la symphonie de la nature est la musique la plus belle du monde. Je tiens à préciser que je reviendrai plus tard sur le mythe de la musique, son pouvoir et son rôle dans la pensée de l'écrivain. Ici j'aimerais seulement esquisser une des caractéristiques du lieu enchanté : un royaume de musique naturelle – une source de vie et de création.

L'entretien avec la nature n'est jamais aussi proche qu'ici. Le lieu parle, murmure, chante à sa façon comme dans cet exemple : « le bruit des premiers feuillages, le son des oiseaux fêtant le soleil, le vent la nuit, les voix lointaines parfois, le ressac sourd au-dessous de la falaise. » (VA, 179).

Les musiciens y trouvent, rien que pour eux, un espace musical singulier ainsi que des leçons de musique étonnantes données par la Nature, car : « tout dans la nature, les oiseaux, les marées, les fleurs, les nuages, le vent, les heures des étoiles, dit au temps son temps » (Ann à Lena, VA, 179).

Il y a des instruments dans la nature, des « chanteurs » particuliers, de l'inspiration dans l'air. Pascal Quignard a certainement conscience de la différence entre le son non musical et le son mélodieux. Ils sonnent tous les deux, mais de manière dissemblable. Le son non musical ou le bruit ou le cri fait entendre et la mélodie fait ressentir. Le son nous réveille physiquement et la mélodie agit intérieurement. Le son nous localise et la mélodie nous délocalise. Sous forme d'une explication, le père d'Ann qui s'est enfui toute sa vie nous donne cette indication : « Tu criais tout le temps. Ton frère, le pauvre petit, vagissait dans son berceau, tout énervé par l'iode. » (ibid., 261), « [...] je suis trop musicien et puis je suis juif, je ne supporte pas les cris. Pour moi, les cris, c'est là-bas. C'est la guerre. » (ibid., 262). S'il paraît improbable qu'un homme puisse refuser les cris de ses enfants, c'est surprenant pour un musicien !

Rappelons que Pascal Quignard dans *Les Paradisiaques* a cité une liste de Paradis dont la plupart sont des îles. En premier, on trouve Ichia, l'île de la villa Amalia, l'île sur laquelle, en conduisant la petite Lena à la découverte de la vie, du monde, Ann vit aussi une nouvelle vie, plus heureuse que jamais. L'amour qu'elle porte pour Lena est singulier : comme l'amour pour son enfance, pour la musique, pour son jadis..., mais aussi pour la nouvelle vie qui s'ouvre dans son royaume. La mort de la petite va mettre un terme à un temps paradisiaque, mais avant tout cela, l'île était une source de vie et de création, où Ann revivait son premier pas vers la musique par Lena et comblait ce bonheur d'enfance qui lui manquait. Elle découvrait en même temps une autre part d'elle : la passion pour la solitude et l'amour pour les femmes. Cette découverte est si bouleversante qu'après avoir quitté l'île, elle ne pourra plus jamais vivre comme avant.

Revenons ainsi à la première leçon donnée à Lena : Elle commence par l'écoute du printemps : « le bruit des premiers feuillages, le son des oiseaux fêtant le soleil, le vent la nuit, les voix lointaines parfois, le ressac sourd au-dessous de la falaise. », puis continue avec les « orchestres dans l'espace, la symphonie d'abord incompréhensible du temps » (ibid., 179). À partir de là, Lena déchiffre « en sons tout le lieu au haut de la colline, toute la vie autour de la maison » (ibid., 180), autrement dit, l'île est devenue leur salon de musique que nous pouvons

trouver dans tous les autres lieux heureux. En écoutant le lieu, en écoutant l'univers, l'homme apprend l'origine de la musique et il sait déjà que tout y commence et tout y retournera.

Les instruments sont spéciaux : « Les raves, les haricots, les pois, les lentilles, les baies, les poires, les pommes, les cerises, les oiseaux, les limaçons, les grenouilles, les mulets, les anguilles, une cognée, un pot de fer, le fleuve, le soleil, une pelle, un couteau, une nasse, de la glu, tels étaient les instruments et les êtres qui me paraissaient nécessaires au bonheur. » (SW, 224).

Dans la symphonie naturelle, il y a deux chants qui attirent particulièrement les personnages de Quignard: celui des poissons et celui des oiseaux : « le chant des rouges-queues et des fauvettes, le silence du fleuve glissant, le saut d'une ablette, le coup de queue d'un chevesne, les papillons de nuit, les crapauds et les éphémères. » (ibid., 269).

Pour Quignard, les oiseaux sont les plus talentueux musiciens de la nature, quant aux poissons, ils ont aussi leur plus beau chant : le chant de silence.

Monsieur de Sainte Colombe, Karl ou Ann sont tout d'abord sensibles, puis passionnés par ces chants sans instruments, sans paroles et qui ne demandent pas à être compris : « il écoutait les chevesnes et les goujonnes s'ébattre et rompre le silence d'un coup de queue » (TMM, 24) ; « j'entendais les poissons parler entre eux, je rêvais, je « brochais au son des doigts » un chant qui n'était pas extrêmement sonore mais qui battait en moi comme mon cœur. J'étais heureux. Car j'ai été heureux. » (SW, 269).

Cette interprétation « à la muette » rappelle le songe du « piano silencieux » dans *Vie Secrète* (Chapitre III). Selon Quignard « On lit la partition puis ça résonne à l'intérieur du corps », « Un beau texte s'entend avant de sonner. [...] Une belle partition s'entend avant de sonner », car « La source de la musique n'est pas dans la production sonore. Elle est dans cet Entendre absolu qui la précède dans la création, [...] C'est un Entendre pur. » (VS, 58-59).

Obsédé par le silence, le refus de parler, l'auteur en choisissant le mutisme considère toujours qu'« En ouvrant la bouche, nous aurions perdu l'animation de l'âme. » (ibid., 73). Le chant des poissons a participé au concert muet de l'eau, comme Quignard le pense dans *Sur le*

jadis « Les poissons sont de l'eau à l'état solide »⁹, les poissons interprètent les plus belles partitions qui résonnent dans l'eau, puis dans le corps et dans l'âme d'un musicien – narrateur taciturne.

L'idée de la musique puissante, naturelle, est exprimée dans le dernier chapitre du livre *Les Paradisiaques*, qui raconte l'histoire d'un prêtre parti ramasser du bois un matin, en écoutant le chant merveilleux d'un oiseau et qui ne revient au monastère qu'après trois cent ans, mais c'était explicable : « Quand on écoute un chant le corps n'est pas assujéti au temps qui passe. », « Quand l'âme prête l'oreille à la voix d'un oiseau elle est transportée dans l'autre monde. » (LP, 289).

Conformément à ce qui précède, nous sommes persuadés que, chez Quignard, le silence au bord d'un cours d'eau, la douceur de l'éternelle lumière de l'aube ainsi que la musique naturelle constituent le mythe du lieu enchanté.

Éloigné, isolé, le lieu naît et nourrit la source de l'inspiration, de la création pour nos protagonistes-artistes qui souhaitent la solitude-liberté comme l'image des oiseaux sous les yeux de Jean : « Les oiseaux surexcités chantaient sur toute la lande, dans les fourrés, dans les avoines, dans les genêts, dans les feuillages, entre les cannes des bambous, ivres de joie, de lumière, d'air frais, de soleil. » (LSM, 192). C'est un lieu unique au monde, c'est «le lieu du lieu » (VS, 339).

(4) L'appartenir par excellence

Ces lieux précieux font rêver, parce qu'ils expriment **l'idée d'appartenir par excellence** : Quand on peut s'attacher à une terre, à une maison, elles nous appartiennent, nous font grandir, et réciproquement, nous faisons partie d'elles. « Au cours de la vie terrestre certains lieux font s'arrêter involontairement. L'Appartenir revient. [...] un appartenir erre dans la vie sur la terre. » (LP, 280). On est lié, attaché par où son âme s'accroche.

L'appartenir est manifesté tout d'abord dans l'idée d'avoir trouvé un coin à soi

⁹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, Gallimard, Collection Folio, 2004, p.40.

Malgré leurs nombreux déplacements, tous les protagonistes quignardiens ne sont pas des voyageurs. Ils ne partent pas chercher le repos ou les nouveaux horizons comme faisaient les touristes « qui ne désiraient qu’être nulle part, dans l’absence de douleur, à la limite de la mort qu’ils appelaient vacance. » (VA, 126). Partir pour eux n’est pas voyager. Partir est quitter la vie précédente à laquelle on ne pouvait s’accrocher, partir est désirer, chercher **le coin à soi** : « partie pour se séparer de la famille, partie pour se séparer de la parole, partie pour se retrouver dans la nature comme un tronc, une herbe, une pierre. » (SW, 337).

Le royaume se rétrécit en coin particulier qui suffit au bonheur : une petite terrasse, un bout de balcon, pour Ann : « C’était un recoin d’herbes, de lumière, de lave, de feu interne, où elle désirait vivre. » (VA, 137), « n’importe quel angle d’invisibilité suffisait à sa joie » (ibid., 120) ; une petite cabane pour Monsieur de Sainte Colombe, une pierre plate et tiède couverte de lichen jaune pour Claire, une « muette » ou un coin à Bergheim pour Karl, « c’est là où je suis, désormais, où je vieillis, où je suis à écrire » (SW, 405), etc. Tous ces recoins sont anciens, minuscules et invisibles.

La cabane de Monsieur de Sainte Colombe est le coin précieux qui lui appartient uniquement, où avec ses filles « Ils vécurent dans la paix et pour la musique » (TMM, 23) : Il est à la fois lieu de travail, de musique, de création, lieu de transmission des leçons de musique à ses filles, à son disciple Marin Marais. Mais particulièrement, c’est un lieu mythique, un témoin de ses rendez-vous avec sa femme disparue. Quand la musique et l’amour s’y unissent, le monde vivant et le monde mort se rejoignent, la cabane devient lieu irréel, fantastique et enchanté à la fois. Les rencontres de Monsieur de Sainte Colombe avec sa femme ont lieu par-dessus la réalité, dépassent l’imagination, mais le bonheur qu’il ressent est bien réel. « Si c’était folie, elle lui donnait du bonheur, si c’était vérité, c’était un miracle. » (ibid., 26).

Claire parle de sa petite faille : « ... si on ne se décourageait pas, si on les franchissait sans se blesser, si on se lavait les pieds dans le cours d’eau, si on se mettait toute nue, si on se lavait tout entière, si on s’allongeait dans la petite vallée d’un mètre de large, toujours remplie d’ombre, toujours fraîche et obscure, c’était le paradis. » (LSM, 78-79).

En montrant au docteur Radnitzky le toit bleu de sa villa, Ann la désigne par le même terme : « L’emplacement du paradis » (VA, 166).

Pascal Quignard a donc transformé un espace réel ordinaire en lieu irréel démesuré, la limite de l'espace n'existe plus. Comme la musique, l'amour, l'écriture.

Dans le trajet des personnages à la recherche du temps perdu, du lieu perdu, on comprend que la plupart des royaumes ne sont pas exactement la destination, mais plutôt des haltes heureuses cachées quelque part. Ces haltes pourtant sont très importantes, comme la part blanche dans une page, comme le silence au milieu de la mélodie.

Renvoyer l'idée d'un bonheur possible, d'une terre heureuse encore possible représente ainsi la valeur de ces lieux enchantés. C'est une sorte de cocon, de havre, de refuge calme, silencieux et assuré, d'où on crée, et d'où l'on se crée : « c'étaient mes mues » (SW, 223).

L'appartenir se manifeste ensuite dans d'attachement avec le lieu, la façon de s'y enraciner, d'y habiter et de l'entretenir.

Quignard nous donne l'impression que ces royaumes ne sont pas des sites, des paysages de la nature, ils sont des êtres, qui possèdent une âme. C'est ce que pensait Ann de sa villa, c'est « Quelqu'un. Un visage précis et indicible. » (VA, 130), c'est « un être indéfinissable, euphorisant, dont on ne sait par quel biais on se voit reconnue par lui, rassurée, comprise, entendue, appréciée, soutenue, aimée. » (ibid., 137).

Par conséquence, occuper le royaume est comme entretenir une relation passionnée, et c'est ce que fait l'être quignardien :

Ann Hidden « s'attacha véritablement à ce site [...]. Elle soignait ce fragment de nature. Anxieuse, elle s'occupait de la vie qui y poussait, qui y affluait, qui s'y multipliait. [...]. Elle entretenait de façon jalouse cette langue de terre, cette étroite et longue villa. Elle en fleurissait le bord, lavait la roche volcanique. (ibid., 162). Claire fait les mêmes gestes : « Elle prenait soin de ces lieux particuliers. Elle nettoyait le granite, le quartz, les filons de dolérite noire, le grès rose, les lichens, les mousses, le sable, les algues de tout ce qui était sacs de papier, bouchons de liège, capsules, détritrus [...] C'était vraiment une vieille folle. » (LSM, 227).

Ce caractère naturel n'est pas un privilège des femmes. Karl ou Monsieur de Sainte Colombe ou Seinecé soignent aussi minutieusement leur lieu respectif.

À ce moment-là, le sentiment d'appartenance apparaît. L'homme invente son territoire et le terrain invente son habitant. L'homme transforme le refuge en royaume car c'est le lieu qui le rend le plus heureux, serein, créatif. Entre la possession matérielle et l'appartenance spirituelle il n'y a plus de conflit comme disait Quignard : « L'âme et lieu [...] se répondent l'un à l'autre allusivement comme des cordes harmoniques. » (VS, 338).

De plus, dans sa profondeur, l'idée d'appartenir s'accorde parfaitement avec l'idée d'incorporation

L'homme et le lieu s'incorporent de façon inséparable.

Pour exprimer cette idée, Quignard emprunte d'abord les composants naturels de son royaume, la lumière, l'eau, les sons, la douceur, la joie de vivre, etc. pour illustrer des êtres qui lui sont chers.

Constatons la joie et la vitalité qui réfléchissent de l'eau et de la lumière sur le visage de Markus (un neveu de Karl) : « un fils qui revenait des versants les joues comme des briques vernissées de la Chine, l'œil étincelant, le corps jamais quiet. La joie qui ruisselait sans cesse sur son visage était comme l'eau d'un minuscule torrent heurtant sans trêve une roche dressée dans le lit et la faisant sans cesse étinceler dans la lumière. » (SW, 251).

Les verbes, les images que l'on utilise pour parler de l'eau et de la lumière : « ruisseler », « torrent heurtant », « une roche dressée dans le lit », « étinceler » expriment naturellement une vivacité irrésistible, une joie de vivre, ce que Karl n'a pas eu dans son adolescence.

Il n'est pas difficile de trouver des visages, des corps qui irradient dans l'œuvre romanesque de Quignard, notamment chez les femmes : Il semble que cette lumière n'est pas reflet du soleil, au contraire, elle s'illumine de l'intérieur, elle est reflet plutôt de l'âme, du sentiment. C'est la couleur de l'affection, de l'amitié, de l'amour que l'écrivain ne peut cacher. Voyons quelques portraits brillants :

Isabelle apparaît en lumière : « Grande, lumineuse », « le visage prodigieusement rose et transparent », « ses yeux étaient d'une lumière extraordinaire » (SW, 46-47).

Son ami Seinecé, érudit du bonbon, rayonne avec « les cheveux châtons, l'œil grand, fiévreux, pétillant, lumineux » (ibid., 14).

Ann et Lena irradient : « Autour d'elles, autour de leurs jambes, autour de leur ventre, autour de leur torse, en s'avancant, le silence et la lumière s'intensifiaient mystérieusement. » (VA, 178) ; « Son corps [Lena] projetait autour d'elle un incroyable rayonnement dès l'instant où elle était heureuse. » (ibid., 181).

Claire aussi : « Son visage n'avait pas bruni (en vieillissant il ne brunissait plus beaucoup) mais il avait gagné en lumière. » (LSM, 208).

Ce « nimbe » n'existe que dans le royaume heureux, et s'éteint avec sa disparition, ou se transforme en une autre nuance, moins éblouissante, moins ardente : À la fin du roman *Villa Amalia*, nous retrouvons Ann « froidie » : « Quand elle souriait, son sourire était délicieux mais c'était si rare : les dents, grandes, immenses, très belles, toutes blanches, éclairaient tout mais éclairaient d'une lumière froide. » (VA, 300).

À cet égard l'appartenir se traduit corporellement et psychiquement, sentimentalement.

Rappelons que c'est en buvant une gorgée d'eau de la Jagst que Karl se réveille, se rend compte de son repère et décide de rentrer définitivement à Bergheim : « C'est autre chose que l'eau de la Seine ! », « C'est le Gange ! », « C'est l'eau que contenait le ventre de ma mère ! Tout va se jeter dans la Panthalassa ! » (SW, 398), une gorgée « ancestrale et boueuse » suscite en lui plein de découvertes exprimées par la succession des points d'exclamation. « J'avais bu quatre centimètres cubes de l'eau de la Jagst et je m'y étais – à certains égards – noyé. » (ibid., 401). Cette conclusion qui semble paradoxale propose une méditation plus profonde sur la puissance des choses ordinaires.

Ann ne boit pas de l'eau de la baie de Naples, mais elle s'imagine l'intégrer totalement : « Jour et nuit elle verrait la baie et, la voyant, ne verrait plus qu'un monde interne. Elle *entendrait* la baie dont elle participerait. » (VA, 161).

Quand à Claire, boire une gorgée de l'eau de mer chaque jour est un rituel, une gorgée « sale, salé et dégueulasse » selon Paul mais pour elle, c'est une façon de recevoir et d'habiter le lieu : « Si la mer est dégueulasse, mon pauvre Paul, alors je veux bien être dégueulasse. » (LSM, 215). On croyait que la mort de Simon emporterait son très court bonheur, mais contre toute attente, elle semblait plus sereine, plus heureuse que jamais car elle savait que Simon devenait lieu, et elle aussi, « Claire devenue Simon et devenue le lieu. [...] Elle appartenait à quelqu'un

d'autre. Elle appartenait au lieu. » (ibid., 231-232). Cette métamorphose est considérée comme l'attachement le plus solide et durable, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'invisible et le visible, qui relie l'homme et son lieu.

La transformation du refuge en royaume, du passager en sédentaire, du chaos en paix est en fait le parcours des héros mythiques qui, comme Ulysse, agissent dans le but de trouver (ou retrouver) leur place dans l'univers.

En conclusion, chez Quignard, chaque royaume représente une beauté différente, mais ils partagent tous la même valeur: c'est une sorte de hutte où se rencontrent la nature, l'âme et l'inspiration à l'état pur, une source précieuse de vie dont on rêve toujours, comme disait l'écrivain dans un entretien à l'apparition de son dernier roman *Les Solidarités mystérieuses* : « On peut être englouti par un lieu autant que par un être, par un être c'est l'amour, et par un lieu c'est un peu ce roman que je viens de faire. »¹⁰. La magie du lieu est considérablement présente dans l'œuvre quignardienne, ce qui lui apporte une autre dimension à découvrir.

¹⁰ Alain Veinstein, L'entretien avec Pascal Quignard, Radio France culture, le 11/10/2011.

Chapitre 2 : Enchantement à l'état pur : l'Eden d'enfance

L'enfance tient une place importante dans l'univers quignardien, « Toute l'œuvre de Pascal Quignard est écrite en retour du temps », disait Bruno Blanckeman¹¹. Ce temps lointain n'est rien d'autre que l'enfance qui ressurgit à plusieurs reprises dans l'œuvre, comme un point de repère fascinant, un repère de temps et de lieux.

Il est intéressant donc de voir comment et à quel point l'enfant quignardien est ébloui par la nature, subjugué par la musique, et troublé par la découverte de soi-même. Tout survient dans une incroyable intensité de temps et d'espace, avec un enchantement à l'état pur, sous forme de découverte, d'initiation, de joie ou d'émerveillement : « Il est des heures dans l'enfance où tout enfant est l'être étonnant, l'être qui réalise *l'étonnement d'être*. » expliquait Bachelard¹². Ces heures particulièrement renaissantes, heureuses et bouleversantes, l'enfant les passe dans son Eden.

« **Où est situé l'Eden?** », plusieurs fois Pascal Quignard pose la question avant de nous donner des réponses plus ou moins énigmatiques.

Étymologiquement, l'écrivain nous explique dans *Les Paradisiaques* : « Le mot vieux persan *apiridaeza* signifiait enclos. Paradisiaque définit tout ce qui est clos de palissades. », en suite, sur « l'Eden » – qui en hébreu signifie heureux, il ajoute en citant Isidore de Séville : « Paradis dans notre langue hortus. En hébreu le mot éden signifie *deliciae*. La jonction de ces deux mots donne hortus deliciarum. Des arbres fruitiers, une température constamment douce, la source de tous les fleuves, voilà ce que nous nommons le jardin des délices. » (LP, 170).

Géographiquement et sémantiquement, selon lui, « Le paradis terrestre est le jadis fait lieu. Le jadis n'est pas le site de l'origine: il est l'espace en tant que préoriginel. En ce sens l'espace de l'Eden n'est pas dans l'espace. L'Eden définit l'espace avant la sortie du corps dans l'espace externe. C'est le temps avant l'espace. » (ibid., 19).

En choisissant le terme « l'Eden d'enfance », nous n'avons pas l'intention ni de limiter l'enchantement des lieux d'enfance à un quelconque jardin concret, précis (bien qu'il y ait un

¹¹ Bruno Blanckeman, in *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, (Sous la direction de) Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard, Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 10 au 17 juillet 2004, Galilée, Paris, 2005, p.95.

¹² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Collection Quadrige, Presses universitaires de France, Paris, 2011, p.100.

intérêt très vif pour des jardins réels), ni de chercher l'art du jardin, sa beauté, sa valeur ornementale, paysagée. Par contre, dans notre travail, et dans l'œuvre de Quignard, le critère le plus important qui détermine ce terme est sa valeur d'émerveillement. L'Eden est un jardin mythique, magique, irréel, intemporel mais aussi un simple jardin d'enfance en ce bas monde, qui représente le lieu de commencement, de joie, de découverte par excellence. Ce qu'il y a de plus nécessaire dans ce jardin, c'est sa part d'irrationnel, de mystère. Il se pourrait d'une certaine manière que cette part d'irrationnel et de mystère constitue une forme de connaissance. On touche ici au secret enfoui des origines.

Éclaircissons donc ce point de vue par quelques définitions de Quignard lui-même sur ce terrain à la fois réel et irréel en prenant un autre exemple parlant :

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, le personnage – narrateur a dit à deux reprises qu'il avait trouvé son Eden lors de deux circonstances bien différentes : l'une pour exprimer la stupéfaction lorsqu'il découvre la première fois le jardin abandonné derrière la maison de vacances d'enfance (auquel nous reviendrons plus loin), l'autre pour définir le bonheur de la vie quand il vit intensément les premiers jours d'amitié avec Seinecé : « C'était juin [...]. Il faisait un temps d'une clarté et d'une douceur sans pareilles. Je découvrais mes premiers amis. C'était le jardin de l'Eden. » (SW, 58).

Donc, on pourrait dire que l'Eden ici n'est pas obligatoirement un jardin concret, mais le lieu paradisiaque de tous les commencements, où l'enfant se lance dans une découverte de l'univers autour de lui et surtout dans une recherche identitaire de soi-même. Cet espace enchanté paraît sous diverses figures, tantôt grand comme une île, une lande, tantôt menu comme un petit jardin, un petit bois ou un parc, tantôt brut et obscur comme une buanderie, un cellier ou bien ensoleillé comme une terrasse, tantôt réservé et spirituel comme une chapelle, une église... Ce qui nous intéresse est surtout leur lien avec l'enfant, à la fois évident et mystérieux, à la fois enfantin et philosophique.

À vrai dire, les maisons d'enfance dans l'œuvre de Quignard ne figurent guère de joyeuses images, au contraire, ce sont plutôt des souvenirs mélancoliques, parfois douloureux et hantés qui poursuivent l'enfant tout au long de la vie. Il existe par contre des jardins, des parcs, des petits bois réservés rien que pour les enfants quignardiens, où ils vivent et créent leur monde. L'enchantement se révèle dans tous les coins de la nature à l'état pur. L'écrivain a

d'ailleurs expliqué, que dans son imaginaire, « La maison dérive de la tombe, le paradis dérive du jardin – qui tous deux dérivent de la poche perdue. » (LP, Chapitre XXII intitulé *Le jardinier irreconnaissable*, p.78). Au-delà de l'énigme, on peut voir la jouissance, la vitalité, la source de vie à partir des jardins.

Il n'est donc pas étonnant pour nous de découvrir l'amour du jardin chez les personnages de Quignard. Le jardin est d'abord un critère presque indispensable de leur habitation, et naturellement, jardiner devient une passion : prenons quelques exemples dans *Les Solidarités mystérieuses* : Madame Ladon : « Je jardine. » (48) ; Claire : « Toute la lande devient son jardin. » (170) ; « Paul planta une pelouse », « Paul fit venir le fermier de La Tremblaie afin qu'il versât un tombereau de terre neuve dans le potager et qu'il lui expliquât comment redonner vie au verger qui se trouvait là et qui dépérissait. » « Claire adora ce potager. Elle en prenait soin chaque matin. Elle fit pousser des tomates jaunes, du cerfeuil, du persil.... » (176). Elle prend la lande, le lieu de son enfance pour son propre jardin maintenant : Retomber en enfance dans « son jardin » qu'elle cultive désormais la rend plus heureuse que la vie d'avant, celle d'une traductrice voyageuse.

Nous pouvons trouver sans difficulté dans d'autres romans de Quignard des passionnés du jardin : Karl, Seinecé, Mademoiselle Aubier et Isabelle dans *Le Salon du Wurtemberg*, Ann Hidden dans *Villa Amalia*, Madeleine, Monsieur de Sainte Colombe à la fin de *Tous les matins du monde*, car l'entretien du jardin chez eux n'est pas une habitude, un travail quotidien, mais plutôt un rituel : Il semble qu'en s'occupant du jardin, ils maintiennent avec soin une part importante de leur âme d'enfance, une rêverie de l'enfance.

Quel que soit le jardin, un « grand et monstrueux » à Bergheim, un « étroit et clos » chez Monsieur de Sainte Colombe ou l'Eden à Regnéville, une lande immense en Bretagne, une petite terrasse sur l'île d'Ischia, des petits jardins à l'école de musique au milieu de Paris..., le lieu prend une place considérable pour l'enfance. Les gens ne le considèrent pas comme un simple terrain géographique, ils le voient comme un patrimoine génétiquement et culturellement transmis par leurs ancêtres depuis des générations :

« Nous nourrissons peut-être tous une nostalgie de jardin. Seinecé disait que, quoique sa famille comme lui-même fussent citadins depuis quatre générations, il éprouvait un sentiment semblable. Il semble qu'un arbre, ou la couleur verte, ou quelque chose d'enfin inhumain, de

naturel, quelque chose qui ne s'éloignerait pas de la vue de la nudité, le béton étant une espèce d'immense vêtement ou d'armure, quelque chose de menu, grand comme l'enfant dans l'enfance, quelque chose qui va du jardin au bouquet, procure un minuscule plaisir pour ainsi dire au sens propre. » (SW, 68).

L'esprit jardinier est entretenu, parce que, de génération en génération, le jardin fait partie des sources de vie. Chaque fois être au milieu d'un jardin signifie que l'enfance nous appelle à revenir au plus pur bonheur.

Afin de contempler l'enchantement à l'état pur dans le jardin d'Eden et d'examiner mieux cette valeur dans l'œuvre de Quignard, nous étudierons d'abord **l'Eden – Jardin de vie d'enfant**, puis **l'Eden – Jardin de mystère et d'intimité** et enfin **l'Eden – Salon de musique**. Entrer dans l'Eden des enfants quignardiens nous permet également de comprendre davantage la quête du lieu originel qui reste un sujet constant chez l'écrivain.

(1) L'Eden – Jardin de vie de l'enfant

Les lieux de la vie quotidienne où l'enfant vivait ses premières années ne reviennent que par des réminiscences. Un milieu de vie révolu qui laisse des traces désirables à tout jamais. C'est le cas de Marin Marais qui nous montre avec émotion et avec beaucoup de regret chacun de ses anciens lieux familiers : « Ce pont, ces tours, la vieille cité, son enfance et le Louvre, les plaisirs de la voix à la chapelle, les jeux dans le petit jardin du cloître, son surplis blanc, son passé, les quetsches violettes reculaient à jamais emportés par l'eau rouge. » (TMM, 29). Rejeté pour avoir perdu la voix d'enfant, il garde sa blessure et cherche à revenir à la cité enfantine par l'autre moyen, l'autre chemin : la musique. La nostalgie des lieux est aussi la nostalgie des temps. La blessure et l'attachement aux lieux d'enfance deviennent motivation pour la « vengeance » musicale.

Si la mémoire la plus sensible chez Quignard est la mémoire auditive, la plus lointaine est sans doute la mémoire olfactive, grâce à laquelle, des lieux de la vie quotidienne sont protégés. Les villes, les jardins du pays natal ressurgissent particulièrement et souvent par leurs odeurs : « On monte le coteau, on dit : « Tu es le thym, tu es la menthe. Tu es le tilleul de Frau Minge. Tu es le seringia de Florjan. Toi, tu es l'odeur de la soupe de Frau Geschich, ici cela va être la

boulangerie de Pauli et là l'enclume de Leonhard, là les chiens des Kirsten, le carillon, la scie du menuisier, le garagiste et son cercle d'odeurs d'huiles, de goudron, de pétrole. Ici l'odeur de lait caillé aigre du bas de la rue, là l'odeur de poussière de la place, là l'odeur de poudre de riz de Fräulein Jutta qu'il me faut embrasser, l'odeur de cire de la poste, l'odeur de cuir frais de la papeterie, l'odeur de savonnette de la vieille Frau Hageschard ! » (SW, 213).

Toutes les odeurs d'enfance y sont entièrement gardées, et en énumérant, en localisant chacune d'elle, le personnage principal du *Salon du Wurtemberg* fait revivre son royaume d'antan : chaque coin a son odeur, chaque odeur son existence, et la ville est une accumulation d'effluves parfumés depuis jadis. Cette odeur semble très médiocre pour ceux qui ne sont pas attachés à cette terre, mais pour l'enfant qui y passait la première période de la vie, elle est un signe du lieu. Le narrateur emprunte une image très parlante : « Je suis un chien dans son univers olfactif, pleurant d'émotion aux souvenirs des chairs, de sites et de formes, commémorant tel ou tel aliment. » (ibid., 213). Cette image exprime à la fois un regret, un manque et un bonheur venus de très loin, du monde d'autrefois.

Déchiffrer l'odeur est déchiffrer l'invisible : « Il y a un autre monde à l'intérieur de ce monde. Les odeurs tentent. Le parfum est la tentation de ce qui n'est pas vu. » (VS, 395). Dans *Vie secrète*, l'écrivain tente d'analyser plusieurs fois ce lointain parfum : « Les plus attirantes odeurs n'ont pas de nom. Leur attribution impossible enivre. En plus du parfum merveilleux dont nous nous sentons enveloppés tout à coup elles ajoutent l'énigme de leur source. [...] La véhémence – immémorisable et cependant déposée en dehors de tout langage en nous – des odeurs qui surprennent l'enfance revient parfois comme un désir. » (ibid., 158). Sentir cette odeur lointaine est montrer sensiblement le lien (subtil) entre l'homme et son milieu natal.

C'est finalement l'invisible qui reconstitue le visible à sa façon, parce que l'on ne peut sentir l'odeur d'une ville que lorsque l'on y tient, et parce qu'elle est peut-être médiocre pour l'un mais particulière pour l'autre. Une odeur quotidienne de l'enfance devient un réveil mnésique extrêmement personnel si l'on croit Bachelard : « Plus on est loin du pays natal, plus on souffre de la nostalgie de ses odeurs. »¹³, et Quignard nous confirme lui-même : « Il y a des sons et des odeurs qui mesurent l'attachement que des êtres se portent. » (SW, 169). Lorsque toutes les odeurs d'enfance se rejoignent, on retrouve son Eden d'autrefois.

¹³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.122.

Jardin de jeux d'enfance

Situé à proximité de la maison, composé par des arbres, des buissons, des mares, des lacs, des rochers et de petits animaux, ce terrain offre à l'enfant un lieu de jeux idéal. Si la nature crée le cadre de rêve, les sœurs ou les amis créent l'ambiance, les jeux emmènent l'enfant vers un monde imaginaire et révélateur. En jouant, l'enfant apprend à connaître la nature, et à se connaître, à découvrir et maîtriser ses sentiments envers la nature et envers les autres.

Jeux de chasse

Des jeux de cache-cache, de cligne-musette, du furet, de cache-tampon, les guets, les guerres envers les insectes, l'affection pour les brouettes évoquent un goût pour le jeu de chasse chez l'enfant quignardien.

Au milieu du jardin, l'image du chariot d'autrefois de Seinecé, de la brouette de Delphine, où celles de Karl et ses sœurs, des années plus tard, leur odeur, leur bruit et leur apparence persistent toujours : « le bois épais, foncé, usé, doux, la roue cerclée de métal et ses cris déchirants, les longerons telles des barrières immenses, le fond enfin un peu poreux sentant la terre ou les feuilles mortes humides. » (SW, 65). Ce jouet ordinaire représente pour Seinecé « le char d'Hector mourant sous les coups des Achéens », ou pour Karl « je préférerais user de la brouette comme d'un camp retranché, ou comme d'un tank rassurant, ou en me laissant tirer en diligence par Marga. » (ibid., 65-66).

Rappelons que les amis ainsi que les ennemis de ce jeu sont parfois surprenants : ce sont de petits insectes, petits animaux qui occupent une place privilégiée dans le jardin et également dans la vie de l'enfant, ceux avec qui l'enfant entretient une relation particulière, amicale pour l'un, et hostile pour l'autre : la chasse et l'amour, la paix et la guerre dans le jardin :

« Delphine me montra comment elle s'y prenait pour tuer des moineaux avec un pistolet à flèches. »; « Delphine tenait de grands discours aux oiseaux en hurlant et en lançant vers eux des flèches au bout en caoutchouc et qui ne les atteignaient jamais. » (ibid., 82-83).

« Je me souvenais, enfant, des concours de cadavres de guêpes, de la haine que nous inspiraient les fourmis, les perce-oreilles, les moustiques, les gros criquets, les abeilles, les limaces, les chenilles, les scarabées, de la terreur que nous éprouvions devant les frelons, les hommes, les araignées, de la mansuétude que nous ressentions pour les sauterelles, pour les vers de terre, pour les têtards et pour les mouches, de la véritable amitié que nous entretenions avec les escargots, avec les pommes de pin, avec les écureuils, avec les grenouilles, avec les ablettes et avec les papillons. » (ibid., 92-93). En classant les bestioles, Karl dévoile ses regards, ses attentions, il semble découvrir les sentiments humains qui gisaient en lui enfant sous une autre lumière.

D'ailleurs, dans son œuvre, Quignard mentionne souvent le côté animal de l'homme, comme si l'animalité était une substance cachée chez l'homme, comme : « [...] je vois encore chanter – Mademoiselle Aubier, la bouche s'ouvrir, la petite « meute » que nous formions qui se mobilise pour regarder la « proie » – la proie fût-elle un papillon –, la proie se prenant les pieds et tombant et nos lèvres se retroussant dans le rire, et les chasseurs la dépeçant et la mangeant [...] », (ibid., 32). À la fin de leur vie, plusieurs personnages de Quignard retournent plus ou moins à cet état sauvage, comme Claire, qui « avait une tête d'oiseau rapace. Elle est restée, en vieillissant, comme un roseau. Un vieux roseau. » (LSM, 106), ou comme Ann vue par Georges, « Je ne doute pas que ma petite condisciple soit devenue un escargot de Bourgogne et je vois bien qu'elle se retranche dans sa coquille. » (VA, 46). Cette dépersonnalisation est-elle un indice du mythe du retour de l'homme ? Nous l'étudierons plus tard dans la troisième partie de la thèse, mais ici, nous constatons que l'enfant a trouvé son Eden aimé au milieu des jardins avec leurs habitants inapprivoisés. C'est ainsi que nous comprenons mieux leur choix de rester près des petites bêtes, des insectes dont la société est également la première société de l'enfant.

À son tour, Claire passait son enfance sur la lande en compagnie des amis aussi singuliers : « Elle faisait des grelots avec les escargots », « Elle fabriquait des maisons pour ses escargots, pour ses sauterelles, pour ses grenouilles, pour ses chenilles » (LSM, 26). La manière d'énumérer chaque petite bête, la répétition de l'adjectif possessif « ses » à chaque fois manifeste au fond d'elle une envie d'appartenance. Ce jeu continue jusqu'à la fin de sa vie, où « Elle fabriquait des nids pour les merles tombés et leur préparait des dînettes de mie de pain et de lait dans l'espoir qu'ils survivent. » (ibid., 26).

Pour ainsi dire, c'est un jeu qui fait partie **des jeux de rôle imaginaires**, qui ont aussi une place importante au jardin d'Eden, avec lesquels les enfants organisent leur première « société » à leur façon : il y a des mères pour enfants, professeurs et élèves, protecteurs et bannis ; Ce sont des personnages imaginaires qui manifestent de l'envie réelle. Parmi eux, il y a un jeu de rôle qui nous rappelle explicitement l'amour maternel manqué dans la vie des enfants quignardiens : « J'étais pour Lisbeth ou pour Luise un baigneur avec lequel on s'essayait à être mère. Et je n'y répugnais pas. », Karl racontait (SW, 65). Poursuivant leur jeu, leur vie, nous trouverons d'autres « modèles » de mère : des sœurs-mères pour Karl, Mademoiselle Aubier pour Seinecé, Amalia pour Ann, Ann pour Lena, ou encore Guignotte la cuisinière pour Madeleine et Toinette. En quelque sorte, dans le jeu et dans la vie, ils sont tous les morceaux d'un puzzle incomplet, qui cherchent à se mettre à côté de leurs êtres chers.

Des joies très simples, les plaisirs enfantins ont créé un univers fraternel réconfortant. Si la maison d'enfance apparaît sous la forme du visage de sa mère, pour Karl, le jardin cache ceux de ses sœurs. Également dans *Tous les matins du monde*, la maison et la cabane représentent l'aspect d'un homme sévère, d'un mode de vie strict, peu de couleurs, alors que l'espace périphérique comme le jardin, la rivière, le bois... vit à un autre rythme, plus vivant, plus joyeux pour des musiciens-enfants.

La complicité entre frère et sœur console Claire et Paul dans *Les Solidarités mystérieuses*. Loin de la pension austère, loin des moqueries, de la méchanceté des cousins, les orphelins seuls au monde trouvent le bonheur dans l'eau, dans l'air : Les champs d'avoine, les genêts, la lande, la grève deviennent leur propre milieu : « C'est là que Chara m'a enseigné, à la fin de la journée, le peu de grec que je sais. C'était la langue de notre mère. », racontait Paul : La petite rivière, le ru traversant la ferme passent pour leur propre bassin : « Nous y barbotions, loin dans les champs, à l'ombre assez rare des arbres fruitiers, dès qu'il faisait très chaud. La Bretagne est très chaude, l'été. Nous nous baignions dans l'écluse. Elle m'a appris à nager. » (LSM, 110). Cette image nous rappelle aussi les deux jeunes filles de Monsieur de Sainte Colombe, Madeleine et Toinette accompagnées de leur gouvernante « Toutes trois, avec un fil, un hameçon et une papillote nouée, pour voir la touche, dès que les beaux jours étaient là, troussaient leur jupe et glissaient les pieds nus dans la vase » (TMM, 13) en allant pêcher dans la Bièvre.

Le lieu de vie, la joie de vivre restent sans doute dans le jardin, hors de la maison, hors des regards des adultes. En jouant, les enfants tissent leur rêve, et le jardin devient lieu idéal des rêves cachés : derrière chaque jeu, se dissimule une découverte de l'homme, une question posée, comme dans les jeux de cache-cache, de cligne-musette, de furet, de cache-tampon autrefois.

Les noms sculptés sur les arbres cachent l'histoire familiale, la douleur déchirée entre les langues et les noms qui leur appartiennent, parce que, derrière un arbre, il y a un être humain qui « cherche son âme »¹⁴ : « Il m'arrive ainsi de fixer longuement tel grand tronc de hêtre, d'orme, de chêne à vingt pas, à trente pas, persuadé qu'à force d'application ou de concentration je vais susciter je ne sais quoi au juste: ni le visage d'une de mes sœurs, ni tout à fait son nom, ni tout à fait un corps, quelque chose sortant de sa cachette, derrière l'arbre, derrière le pan de mur de rocaille, comme au jeu de cache-cache naguère [...] ». L'histoire familiale demeure derrière les arbres pour celui qui a « soin de très longuement fixer les troncs les plus épais, les plus moussus, susciter ceux qui sont morts » (SW, 49-50). De même, les sœurs-mère ne peuvent remplacer le manque d'amour maternel, alors que les maisons fabriquées pour des insectes réclament un foyer échappé.

(2) L'Eden – Jardin de mystère et d'intimité

Pascal Quignard poursuit la quête des royaumes perdus en remontant le temps, en désignant un merveilleux monde par le jardin des Dieux : L'Eden de l'enfance quignardienne est un lieu mystérieux où l'enfant passe les moments les plus heureux : le parc, la mare et les lacs de Bergheim, le jardin à Regnéville. Pour eux, ce sont des lieux qui appellent l'âme aventurière à découvrir. Jardin clos, parc secret et buisson privé, restent une invitation de l'imagination par excellence en ouvrant un monde infiniment mystérieux. L'enchantement s'y manifeste sous forme de quête et de révélation.

Voyons de plus près le lieu qui apparaît comme l'éternel Eden pour l'enfant quignardien : Il s'agit d'une image du jardin de derrière à Regnéville :

¹⁴ Gaston Bachelard, *La rêverie de l'espace*, Collection *Quadrige*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, (Première édition : 1957), p.182.

« Là, de même, au terme d'un corridor central, on voyait un brusque morceau de lumière intense. À main gauche trois caves où étaient entreposés les bouteilles de vin, le matériel de peinture, les filets à papillon, les boulets d'anthracite. Sur la droite une porte vitrée où les carreaux mal fixés étaient sonores. Je levais en m'y reprenant à plusieurs reprises un loquet très dur – j'avais quatre ou cinq ans – obturé de repeintures ou de rouille : je pousse la porte elle-même très légère et tintinnabulante et c'est un jardin, des pêchers sauvages, des herbes hautes, un saule. Des jasmins. C'est le lieu le plus intime de la terre. C'est le noyau du monde. Des petites fraises des bois et des petits escargots jaunes. La chaleur, le bourdon des abeilles, un banc fait de latte où le bois est à nu et gonflé, une toile d'araignée immense qui allait du laurier au lierre sur le mur. Je suis le premier de mon espèce posant le pied dans ce monde. C'est l'Eden. » (SW, 70).

Les détails de ce lieu semblent tous symbolisés : le couloir long et obscur suggère un lieu très bien caché, en dehors des regards, n'ouvrant que pour l'homme qui le cherche, car le paradis n'est pas un lieu pour tous, de même que tout le monde n'a pas la même idée sur l'Eden; la porte assez difficile à déverrouiller avec « un loquet très dur » détermine le seuil entre deux mondes ; des arbres, des herbes, des petits animaux sauvages nous rappellent la nature dans son état premier; un enfant seul qui découvre un monde rien que pour lui, un monde sauvage, un monde abandonné « un banc fait de latte où le bois est à nu et gonflé, une toile d'araignée immense » exprimant un abandon est le premier homme sur terre. Ébloui, l'enfant pose le premier pas dans son monde qui paraît tout nouveau sous ses yeux, et il devient l'unique maître du lieu.

Ce modèle de l'Eden réapparaît au milieu de l'école de musique, « un vieil hôtel nettement ruineux et noir de l'époque classique » (ibid., 68), « des petits jardins tout à fait curieux au cœur de Paris », qui restent « silencieux, égoïstes, cachés, délicieux », « étaient vides de tout personne », « n'étaient jamais animés » (ibid., 69). L'attrait surgit du lieu ruiné, vétuste, loin des regards. Un coin à part, rien que pour l'enfant, témoin fidèle du temps passé, n'est rien d'autre que l'Eden.

De toute évidence, l'Eden d'enfance se construit par la rencontre entre la pureté de l'âme de l'enfant et la magie du lieu habité, selon Quignard : « L'antiquement familier, le paradis

perdu, l'île merveilleuse, le jardin édénique ne se mesurent ni en kilomètres ni en siècles - ni en voyage ni en souvenirs - mais en profondeur interne et en intensité fulgurante. » (LP, 63).

Jardin de mystère

Il y a dans les arbres, les buissons, les petits bois et surtout les mares, les lacs, les ruisseaux ou les rivières du jardin-parc une attraction irrésistible. Cet espace est à la fois un lieu de mystère et un coin personnel pour l'enfant, parce qu'un bois, une forêt, un parc suscitent toujours l'âme aventurière : « Quelque chose de l'ancienne nature persiste dans l'Engadine. Les forêts sont les mêmes qu'avant la venue de l'homme en Europe, les lacs sont les mêmes. » (VA, 107).

Dans le jardin de Monsieur de Sainte Colombe, il y a deux arbres qui sont les symboles incontournables qui construisent le mythe du lieu : Le mûrier et les saules.

Une cabane sur les branches du grand mûrier réalise toujours un merveilleux rêve d'enfant. La légende qui évoque Monsieur de Sainte Colombe ne peut être citée sans le mûrier et la cabane, tout comme sa musique. Si le mûrier montre le lieu mythique de sa musique, les saules font partie de l'âme du lieu et témoignent des moments heureux ou malheureux de sa vie. C'est au bord de l'eau, en-dessous des branches de saules qu'il rêvassait les beaux jours : « Ma cour, ce sont les saules qui sont là, l'eau qui court » (TMM, 18), et quand un grand saule s'était rompu, il « avait été très affecté par ce bris », « parce qu'il coïncida avec la maladie de sa fille aînée » (ibid., 65) ; Les saules deviennent aussi un repère pour Marin Marais chaque fois qu'il retourne écouter en cachette son ancien maître de musique : « Le saule est rompu. La barque a coulé. J'ai aimé des filles qui sont sans doute des mères. J'ai connu leur beauté. (ibid., 63).

L'image d'un arbre peut représenter un destin humain, son existence cache celle des humains, ce qui crée le côté mystique du jardin. C'est une des raisons pour laquelle Quignard s'incline : « [...] Sans doute la mare réfléchit autant que l'océan le ciel et les nuages, le soleil couchant et l'univers. Je lui préfère la ramure d'un arbre. Elle ne réfléchit pas l'univers. Elle ne mire rien et en cela elle est plus ancienne et plus vaste. Et elle murmure sans fin dans

l'incompréhensible des feuilles, dans les caprices incompréhensibles des brises, dans l'existence incompréhensible des oiseaux et dans celle, incompréhensible, des fruits. » (SW, 213).

Ce passage éclaircit un point de vue capital chez Pascal Quignard : Tout ce qui est incompréhensible, invisible, indescriptible, l'attire.

Le côté mythique du lieu s'exprime aussi par des rituels consacrés à la terre dont Seinecé nous donne une idée lors de son anniversaire : il « sacrifiait à son génie, versait un verre de vin sur les paquets d'herbes, consacrait aux dieux Lares, consacrait aux dieux Mânes et parsemait le sol de vieilles pralines et de macarons rassis émiettés. » (ibid., 58). S'il y a des dieux dans l'herbe, dans la terre, chaque jardin devient sacré. C'était un des cultes de nos ancêtres.

Bergheim paraît un des lieux les plus anciens et ses mares, ses lacs, ses parcs bénéficient d'un aspect primitif : « [...] le grand parc, la mare au fond, en contrebas, c'était Lascaux. La mare au fond du parc, la Jagst, le Neckar, c'étaient les lacs du carbonifère. On ne pouvait prétendre remettre les pieds dans ces lieux infiniment préhistoriques. » (ibid., 57-58) ; ou « Je me souvins, à Bergheim, dans le parc, après l'allée des marronniers et les taillis, de la mare protégée par les joncs. Elle regorgeait d'hydres d'eau, de têtards. Paula était fascinée par la mare. » (ibid., 86).

Cet aspect à la fois antique et énigmatique suscite sans doute la curiosité et pousse l'envie d'expérimentation des enfants. L'enfant découvre la vie en faisant des « opérations », des guets avec ses complices frères et sœurs : « nous nous cachions derrière le cognassier aux grosses branches tordues et sombres. Les fruits étaient laids et duveteux. [...] Nous regardions dans la cuisine ce que faisaient Hiltrud ou Beate et Vinzenz – et plus tard, près de la mare, ce que faisaient Lisbeth, ou Luise, et leurs amis. » (ibid., 119). Luise, qui « avait l'esprit d'enquête méticuleuse et de déduction fracassante d'un véritable expert des détails anatomiques » (ibid., 73) mène la troupe curieuse dans des aventures excitantes.

Le cellier, la buanderie font l'objet d'une exploration car ils réunissent des éléments attirants : lieu obscur, caché au fond du parc, contenant d'anciens objets, dominé par une maîtresse du lieu, la lessiveuse, ou par les secrets des autres : « Dissimulés derrière la claire-voie du cellier, d'où l'on voyait sans être vu, on regardait Gudrun auprès d'Egbert » ou « Luise me traînait jusqu'à la buanderie qui attenait à la maison des gardiens », lieu si sombre au fond du parc, à côté de la maison des gardiens, avec une petite fenêtre percée tout en haut... où les

enfants guettaient la lessiveuse. (ibid., 273). Ce n'est pas une sorte de « voyeurisme » au sens propre, pour eux, il s'agit du « plaisir divin ». La curiosité, l'imagination, les enfantillages, le manège des sœurs, l'obscurité des lieux... font du jardin une merveilleuse aventure.

Jardin d'intimité

Puisque la curiosité fait partie indissolublement de la vie d'enfant, en participant à cette aventure, en mettant en enjeu leur sens de la découverte, l'enfant quignardien se révèle avec stupeur dans une autre dimension de vie qu'il n'a jamais vécue : la vie intime, la vie sexuelle.

Tout commence par leur premier baiser dans un coin du jardin.

Alors que les grands arbres restent toujours une image mystérieuse, ancienne, historique, qui impressionnent tous les êtres autour d'eux, les buissons ont créé, par contre, une autre figure : ils sont plus humbles, plus proches de l'enfant, mais suffisants pour se mettre à l'abri des regards : « Ce sont les petits arbres où j'ai passé mon enfance. [...], des vignes sur des coteaux brusques, des fourrés de framboises, de vieilles mains ridées et jaunes égrenant des myrtilles. » (ibid., 213).

Chacun a son buisson privé : Lena a les grands jasmins sauvages, les buissons de roses, les pavots sur l'île Ischia ; Karl les buissons au bord de la mare à Bergheim, tout comme la Claire de 16 ans : « Elle est toujours assise derrière sa roche, à l'abri de son buisson jaune au-dessus de la plage de l'Écluse. » (LSM, 79). L'écrivain nous fait remarquer que « sa roche » est à elle seule, « son buisson jaune » est à elle seule, son territoire caché également; et après plus de 30 ans elle choisit un autre buisson pareil pour le lieu du rendez-vous. La panique est intacte lorsqu'elle est à côté de son amant : la scène est répétée « Jadis, quand elle était dans ses bras, quand elle sentait son sexe dur, c'était comme si elle était prise de sommeil. De nouveau, quand elle est dans la faille, quand elle est dans la petite vallée avec lui, quand elle est dans ses bras, elle est prise par une atonie de plus en plus grande, presque évanouissante, extrêmement ancienne, presque plus ancienne que le sommeil. Et de nouveau comme autrefois. » (ibid., 77).

Toujours au fond du parc, ce coin le mieux caché finalement devient le centre de tous les regards, de toute intention : « À Bergheim j'avais mené Gudrun dans le coin le plus éloigné du

parc. C'était un lieu hideux – hideux sans doute parce qu'il était invisible de la maison. » (SW, 188). Toujours dans l'ombre, le manque de lumière crée un décor sobre, sans ornements.

Les premières expériences amoureuses d'un jeune homme, Marin Marais, ont été vécues dans le coin le plus obscur du jardin de Monsieur de Sainte Colombe : « [...] il vit, dans l'ombre que faisaient les feuillages, une jeune fille longue et nue se cachait derrière un arbre et il détourna en hâte la tête pour ne pas sembler l'avoir vue. » (TMM, 36) ; « Ainsi ils se touchaient. Puis ils se baisèrent dans les coins d'ombre. Ils s'aimèrent. » (ibid., 36).

Des années plus tard, Claire choisit son paradis au fond d'une faille parce que c'était le lieu le plus sûr, le plus discret qui appartient à elle seule.

Il nous semble que tout ce que les yeux peuvent voir les gêne terriblement. En cherchant çà et là, nous voyons quelques détails qui s'expliquent : La lumière a moins de pouvoir sur eux que le son : « il m'arrivait de fermer les yeux – d'épier en écoutant. A la vérité ce n'était pas en refuser absolument la vue, c'était pour voir plus intensément, tout en triant un peu. » (SW, 119). C'est peut-être dans l'obscurité que l'on voit mieux et reçoit mieux. Une parole du renard apprivoisé me revient soudain : « On ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. »¹⁵

En revanche, contre toute attente, nous avons trouvé une scène surprenante où Marin Marais et Madeleine se cherchent, se touchent devant Monsieur de Sainte Colombe, au milieu du jardin, comme si le jardin devenait leur propre chambre : « Elle vint s'asseoir dans l'herbe auprès de Marin Marais, adossée à la grande chaise de toile de son père. L'herbe était déjà presque séchée et sentait fort le foin. Son père regardait, au-delà du saule, les forêts vertes. Elle regarda la main de Marin qui l'approchait lentement. Il posa ses doigts sur le sein de Madeleine et glissa lentement jusqu'au ventre. Elle serra les jambes et frissonna. Monsieur de Sainte Colombe ne pouvait les voir. Il était occupé à parler : [...] » (TMM, 49). Il s'agit encore du renversement de la fonction du lieu : le jardin passe pour un lieu de rendez-vous très intime dépourvu de regards. Pourquoi cette transformation audacieuse ? La réponse paraît indéniable : Parce que le jardin demeure depuis toujours le centre de vie de l'enfant. Parce que Adam et Eve, eux aussi, se rencontrent et s'aiment la première fois au jardin d'Eden sans pudeur.

¹⁵ Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit Prince*, Folio junior édition spéciale, Gallimard, 1987, p. 72.

L'écrivain a aussi trouvé une petit bois pour Marin Marais et Toinette dont la liaison secrète ne se passait pas très loin du jardin : « Ils se prirent la main, passèrent par la porte de la sacristie, traversèrent en courant le cimetière, sautèrent le muret et se retrouvèrent dans les buissons à la limite du bois. » (ibid., 56). Entre « J'ai honte » de Marais et « J'ai eu du désir », « Je n'ai pas honte » (ibid., 57) de Toinette, le muret est planté comme le seuil de ce jardin clos. En le franchissant, Marais ne pourra plus jamais revenir vers son Eden d'amour avec Madeleine. Parce qu'il y a un seuil ! C'est le seuil entre l'enfant et l'adolescent, et plus tard, quand la scène de l'infidélité sera répétée, cela reste le seuil entre l'amitié et l'amour, entre l'amitié et la trahison, le désir et la culpabilité.

Un autre lieu du premier secret intime, celui de la mare à Bergheim : « [...] Sur le bord de la mare, tous deux debout, en duffle-coat grisâtre, ç'avait été le même baiser de lèvres sèches. Et ç'avait été la même rancune devant ce baiser qui choquait le puritain effarouché et despotique qui régnait en moi. » (SW, 86). La mare fascinante ou le premier baiser bouleversant ont-ils marqué à jamais l'évolution de l'enfant au seuil de l'Eden ?

Cette scène est rappelée plus tard par le premier baiser avec Isabelle dans le jardin à Bormes, près d'un puits, le baiser qui déclenche la rupture amicale avec Seinecé, c'est également la rupture d'une période édénique de sa vie. C'est une des « scènes revenantes », « qui crèvent en moi, sans cesse, hallucinantes, telles ces bulles étranges à la surface de l'eau morte du Pfuhl, de la mare pleine de poissons-chats, de petites tortues et de grenouilles, au fond du parc de Bergheim – et dont le bruit, enfant, parfois, me rendait admiratif et anxieux. », disait Karl (ibid., 117).

Tant de mystère, de curiosité, d'envie de tout connaître sur soi-même et sur autrui mais aussi tant de peur et d'angoisse naïve.

Toutes ces scènes secrètes, intimes se répètent plus tard, nous donnant l'impression que la vie commence, continue et puis retourne en rond : l'amour, la séparation, le désir, l'angoisse... Des moments intenses, marquants, transitoires entre l'enfant et l'adolescent suivront les personnages toute une vie, voire au-delà d'une vie.

Le temps s'est écoulé, le premier amour est furtif comme un jeu d'enfant : « Je vous quitte. Je vous abandonne parce que je ne songe plus à vos seins dans mes rêves. J'ai vu d'autre

visage. » (TMM, 58), mais les premiers moments intimes y ont été conservés entièrement. Cela rappelle le mythe d'Adam et Ève au seuil du jardin Eden, qui découvrent le désir et le vivent pleinement.

L'enfant s'y est créé, a élaboré le mythe personnel en grandissant avec son jardin, ses souvenirs les plus intenses. Et c'est le jardin qui nourrit l'imagination, l'univers, le caractère, la vie intime de son maître, et qui devient source d'inspiration.

L'angoisse, la curiosité, la découverte et l'émerveillement se conjuguent pour former une enfance particulièrement intense. Une expérience bouleversante, complexe et heureuse à la fois parce qu'il y a de l'émerveillement, de l'amour, mais aussi de l'angoisse, de l'anxiété pour la moindre des choses à l'âge de la recherche identitaire. Le lieu s'affiche comme le berceau familial mais aussi comme une hantise pour les personnages : « [...] cette image en moi, irréaliste, du lieu, du son du lieu, de la lumière du lieu, même de la taille du lieu qui m'attire autant qu'elle me blesse. » (SW, 212).

Tous les éléments, de l'intérieur comme de l'extérieur, se croisent et se condensent. La pureté, l'immédiateté, l'innocence se rencontrent. L'enfant fait ses premiers pas en tant qu'homme dans le jardin Eden, et chaque fois la vie l'amollit, il y retourne et regagne son Eden : « Paradise Retrieved, Paradise Regained, tels étaient les titres des manuels d'horticulture dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle. Creuser un petit jardin en déblayant son fossé ou en déplantant une partie de sa cour c'était ou bien "retrouver" ou bien "regagner" l'Eden. C'était, derrière la beauté originelle de la nature, contempler de nouveau le visage de l'Éternel qui y jaillit. C'est pourquoi les Quakers choisirent d'appeler "cloître" leur jardin. Seuls les humains, quand ils étaient redevenus innocents, méritaient les jardins.

Pour laisser le désir insatiable, il faut laisser l'âme insatiable. Pour laisser l'âme insatiable, il faut recourir au perdu insaisissable et se lancer la tête la première dans le jadis invisible. » (LP, 154-155).

Pascal Quignard nous donne une explication sur l'amour des lieux chez l'enfant dans *Les Paradisques* :

« Chez les carencés l'amour inemployé se porte sur les lieux.

Les couleurs des fleurs et des rives remplacent les signes que parfois lanceraient les humains.

Les pétales de roses, ceux des tulipes, l'herbe, le chat se substituent à une contigüité ou à un câlinage qui n'ont pas été connus.

Le crépuscule chaque soir est comme un "baiser de loin".

Les arbres sont des grands êtres qui protègent et qui ne l'abandonnent pas. Toujours ils restent "ici".

L'eau qui coule est le seul lieu qui relie toujours au premier monde où qu'elle soit. Le silence rassure et apaise comme une ancienne voix qui embrassait tout entier celui qui l'entendait.

La seule façon d'êtreindre sa mère est d'habiter la maison où l'on vit. » (ibid., 77).

Sans personnaliser les fragments de nature, l'enfant y trouve tout ce qui lui manque de la part des êtres humains. Les remplacements ne sont jamais des ersatz. La nature n'est pas inhumaine, puisqu'elle est la source des humains.

Nous comprenons mieux pourquoi il y a beaucoup d'affection pour les lieux. Lorsque les enfants cherchent l'amour dans les lieux, « Le jardin offre l'asile souhaité » comme remarquait Gérard Peylet dans *Les mythologies du jardin de l'antiquité à la fin du XIX siècle*¹⁶.

En plus, le jardin représente quelque chose de mystérieux, qui dit le commencement, qui marque une évolution : l'enfant y affronte seul ses découvertes parfois déstabilisantes. C'est sans doute un seuil important, celui du passage de l'enfant à l'adolescent, de l'ange à l'homme, du chaos à la connaissance, à la conscience, à l'individu. C'est vraisemblablement le sentiment que Paul ressent après avoir vaincu l'angoisse : « Quel extraordinaire rivage que le monde une fois qu'il est devenu tout à coup immense, intrusif, incompréhensible, et complètement indifférent à soi ! Il ressemble alors à la naissance. » (LSM, 104).

¹⁶ Gérard Peylet (Editeur scientifique), *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle*, Actes du colloque tenu à Bordeaux les 12 et 13 janvier 2006, organisé par le LAPRIL, Collection Eidôlon, Numéro 74, Presse universitaire de Bordeaux, 2006, p.10.

Chantal Lapeyre-Desmaison analyse la présence puissante de l'enfance chez l'auteur : « Quelle est l'origine de ce pouvoir sacré de l'enfance dans l'œuvre ? La réponse montre qu'on touche au cœur de la problématique quignardienne : car l'enfance est le temps le plus proche de l'énigme. »¹⁷. De toute évidence, l'énigme reste toujours à la fois le sujet et l'objet de recherche préféré de Pascal Quignard.

(3) L'Eden – Salon passionné de musique

Les enfants quignardiens cherchent leur source de vie au jardin, mais ils trouvent leur source de passion dans les salons de musique. Ces « salons » existent sous différentes apparences : une cabane sur un mûrier dans *Tous les matins du monde*, un orgue dans une église du *Salon du Wurtemberg*, un bureau à musique ou une terrasse sur l'île tyrrhénienne dans *Villa Amalia*, mais quelle que soit l'apparence, l'enfant y trouve sa passion, son destin, dès la première rencontre avec la musique : l'homme, le lieu et l'art se trouvent dans un état purement enchanté.

Dans ces salons de musique, l'enfant découvre avec joie son premier instrument, avec stupeur, son amour portant sur la musique et son corps rempli de bonheur. Lorsque l'enfant est baptisé par la musique, le lieu devient sacré.

L'enchantement né dans l'attachement de l'enfant avec le lieu et l'instrument de musique

Dans l'œuvre de Quignard, le lieu et la musique se soutiennent l'un l'autre et forment un lien étroit sous nos yeux. Le lieu est favorable à la musique, en procurant l'espace, en préparant l'esprit à la musique ; à son tour, la musique crée et met en valeur les caractéristiques du lieu, parfois, devient une partie indispensable du lieu, elle fait immortaliser le lieu par le biais des souvenirs et par l'attachement des gens à leur premier âge.

L'écrivain remarque plusieurs fois le cadre de la ville d'enfance de Karl : « Dans mon souvenir cette petite ville où j'ai passé toute mon enfance, faite d'églises ou de chapelles romans, de Christs en bois, de poêles en fonte, de pavés roses. » (SW, 57). Les chapelles et les

¹⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard*, Collection *Lignes fictives*, Galilée, 2006, p.117.

églises ne sont pas seulement le décor d'une ville, elles ne représentent pas vraiment la religion dans l'œuvre, pourtant le côté religieux est propice à la musique, leur espace et la présence de l'orgue créent un lieu idéal pour la musique.

C'est donc naturellement que l'orgue de Bergheim fait partie de l'âme de l'église, par sa présence religieuse, historique et musicale : « C'était un orgue ancien à deux claviers, à seize registres, à ripieno, plus ou moins mal rénové au cours des siècles », « Elle était compliquée mais je la connaissais par cœur » (ibid., 209). Pour l'enfant, la troisième valeur, celle de l'instrument, semble primordiale : « L'orgue ne m'a jamais paru tout à fait s'adresser aux hommes ni tout à fait convenir à la musique. C'est le seul instrument que je sache qui cherche à noyer, qui est inaudible sous une forme enregistrée, s'adressant moins à l'auditeur qu'au lieu ou à Dieu, océan sonore qui dès la première vague engloutit, envahit irrésistiblement, emplit impérieusement jusqu'aux voûtes - et dont l'écoute ne semble jamais à proprement parler humaine et individuelle. » (ibid., 74).

La chapelle dans le jardin de Monsieur de Sainte Colombe procure aussi un salon de musique, un salon austère comme son maître, où les filles allaient « nettoyer les statues, ôter les toiles d'araignée et disposer les fleurs » et Marin Marais jouait à l'orgue à la dérobée, où Madeleine, à la fin de sa vie, priait et n'offrait la musique qu'à Dieu.

La cabane de Monsieur de Sainte Colombe compte évidemment parmi les lieux mythiques de musique par excellence. Les enfants y guettaient leur maître, y apprenaient en cachette : « Ils se mussaient parfois sous la cabane de Sainte Colombe pour entendre à quels ornements il en était venu, comment progressait son jeu, à quels accords ses préférences allaient désormais. » (TMM, 48). Avec eux, le lieu semble plutôt lieu de jeu que d'apprentissage.

La cabane et le jardin deviennent palais de musique, les concerts à trois des Sainte Colombe deviennent l'objet convoité des autres musiciens et spectateurs, parce qu'ils « furent renommés », avec « des improvisations à trois violes très savantes. » (ibid., 16), « On vit jusqu'à quinze carrosses arrêtés sur la route boueuse, outre les chevaux, et obstruer le passage pour les voyageurs et les marchands. » (ibid., 17).

Nous pouvons en ajouter deux à la liste des salons de musique de l'enfance : celui des Chenogne (*Le Salon du Wurtemberg*) et celui de Madame Ladon (*Les Solidarités mystérieuses*) :

Le premier ne garde que de douloureux souvenirs : « C'était l'impression atroce, enfantine, dans le salon de Bergheim, de me voir là, agrippé, raclant. », faut de l'attention, de l'amour maternel : « Dans les yeux de ma mère que je me vois. Lors de ses rares visites. Et sans qu'elle levât les yeux du catalogue des porcelaines de Meissen ou de son fume-cigarette. Et aucun son. » (SW, 194); Totalemment opposé, le deuxième enchante la petite orpheline Claire, mais pour une toute autre raison : « J'étais une reine (elle pleurait en disant qu'elle était une reine), je mangeais des tartelettes, des crêpes, des crêpes dentelles, des pets-de-nonne, des gaufrettes, des oublies, des macarons, des craquelins. Rien n'était trop beau pour moi. Madame Ladon, elle, mon prof de piano, elle faisait des merveilles, c'était le jeudi. Nous les faisons ensemble. » ; « C'est ma professeur de piano qui m'a appris à dessiner. C'est ma professeur de piano qui m'a appris à coudre. Elle avait les plus belles mains du monde. » (LSM, 166). Ces deux salons de musique entrent donc dans la liste des lieux marquants de l'enfance, à leur manière, certes, mais sans figurer au temple du quatrième art comme les autres.

Le bonheur dans la musique commence par la découverte de l'instrument.

Il n'y a rien de comparable à la joie de posséder pour la première fois son propre instrument chez l'enfant, dès qu'il sait qu'il jouera de la musique :

Toinette est presque pétrifiée quand elle reçut sa première viole : « Elle était pâle, pareille à du lait, et elle pleura dans les genoux de son père tant elle était heureuse. » (TMM, 15), et elle « progressait en joie, en invention et en virtuosité » (ibid., 23). Karl partage la même ferveur avec son premier violoncelle : « un médiocre mais solide Markneukirchen du début du siècle dernier. Ce violoncelle lui-même au reste était doté de quatre petites vis – plus habiles pour assurer l'accord – mais qui prenaient vie quelquefois tout à coup, cliquetaient dans de véritables rages. » (SW, 51) ; « c'est l'invention de l'archet qui me paraît répondre à un saisissant délire. » (ibid., 73).

L'instrument, pour Quignard, n'est pas la musique, certes, mais la joie de le posséder, chez l'enfant, est immense, parce qu'il peut vivre la musique, faire de la musique à sa façon, de ses propres mains. Une évolution musicale prometteuse ou une idée de possession enfantine, cela reste toujours un plaisir infini.

L'enchantement apparaît sous forme de vertige, de sidération

L'enfant reçoit la musique immédiatement par son corps d'abord, par tous les membres du corps, comme s'ils étaient des parties absorbantes des sons.

La première impression d'Ann sur la musique est exprimée par les images d'une noyade : « On a soudain l'impression d'être engloutie par un tourbillon d'émotions dont on ne resurgira pas. On ne remontera pas. On coule. Il n'y a plus de bord. On ne retrouvera plus l'équilibre. Cela arrive quand on est très amoureuse. ». Et c'est cette magie « qui fait tomber corps et âme » (VA, 169). Le bureau de son grand-père devient l'immense océan au fond duquel Ann se trouvait recroquevillée, assise dans un coin, « dissimulée par un tourniquet à livres carré, en ébène, vaguement chinois, le dos contre le mur, près du tuyau du chauffage » (ibid., 171). C'est de la musique, et c'est l'abîme.

La musique de l'orgue cherche aussi à faire ressurgir quelque chose de très lointain dans le corps de l'homme. Une noyade musicale que l'enfant subit avec admiration chaque fois.

La joie illimitée devant la fanfare municipale à Bergheim de Karl, enfant : « Ça alors », me disais-je, fébrile de joie, « ça c'est de la musique ! » [...] Je courais en direction des sons et il arrivait que le vent me trompât. Je courais, je courais. L'angle d'une rue ou une haie improvisée m'égarèrent. J'arrivais enfin et le torse agrandi de résonance, le poil hérissé, déjà ivre, j'étais transporté par une émotion que je craignais au point de m'arrêter tout à coup. » (SW, 120). Cette émotion bouleversante est soulignée par l'impression de dépassement du corps et de ses limites, du mental, du sentiment chez l'enfant. C'est une sorte de fascination, comme chez la petite Lena sur l'île Ischia devant l'interprétation d'Ann, écoutant les chants de la nature, des cantiques, manifestant « une espèce de ferveur, presque de folie. » (VA, 179) : « son corps projetait autour d'elle un incroyable rayonnement » (ibid., 181).

En relisant *Vie secrète*, nous trouvons une façon de transmettre la musique par le corps : « La musique n'était même pas concernée par l'analyse, par l'apprentissage, par la technique. Son enseignement était celui d'une espèce d'autohypnose de la pièce à jouer qui devait porter sur le corps, et s'empresdre à l'intérieur du corps. C'était un voyage sans retour. » (VS, 25).

C'est vrai que devant une telle présence musicale, l'enfant quignardien ne se rend compte pas tout de suite de ce qui s'est passé, il est dans un autre monde, une autre dimension,

puis, après avoir été abasourdi, après avoir repris le souffle, la musique est déjà devenue pour lui l'âme sœur. Le premier coup de foudre le rend si heureux et sidéré. Dans *Vie secrète*, Pascal Quignard affirme encore une fois : « Il n'y a pas de différence entre musique et amour : l'écoute d'une émotion authentique égare absolument. » (ibid., 247).

A propos d'émerveillement chez l'enfant, le philosophe Bertrand Vergely nous donne une explication : « L'enfant est émerveillé car il se rend compte que tout communique d'ouverture à ouverture et que, une chose en amenant une autre, la vie est riche de sens. »¹⁸. Selon lui, l'émerveillement est de l'ordre du miracle, de l'étonnement, du coup de tonnerre et de l'admiration avec absence totale de préjugé.

L'enfant quignardien se trouve dans un état de submersion sans connaître la cause. Cet état enchanté reste une des énigmes dont l'écrivain s'enquiert constamment. Il nous livre ici un indice : « Les enfants commencent par être tétanisés par la beauté. Sidérés par elle. Mourant en elle. » (VA, 172). Ce n'est pas un état d'émerveillement fugace, momentané, au contraire, il est le commencement d'une vie consacrée à la musique : Les musiciens prennent leur source dans l'enfance, dans tout ce qui est le plus pur, le plus émouvant. Ce n'est pas par hasard que dans le choix du domaine, du style musical, les musiciens de Quignard réservent toujours une place pour ce qu'ils reçurent depuis l'enfance : Karl s'attache à la musique baroque qui a un lien étroit avec l'orgue ; de son côté, la musique d'Ann est marquée par la douleur, mais aussi par la beauté brutale qu'elle ressentit au moment des premières séances de musique : « Elle allait s'asseoir devant le clavier et – soudain – donnait tout sous forme d'un brusque résumé tournoyant. » « C'était incroyablement brutal. » (ibid., 221) ; Chaque fois que Véri entendait Ann jouer – depuis l'enfance –, l'intérieur de son corps se mettait à trembler sous la peau. Ce n'est pas de la musique. C'était de la violence qui tout à coup cessait d'être contenue. Le cœur, les poumons - sous les côtes, puis, quand Véronique eut des seins, sous les seins – tremblaient. » (ibid., 52). Beau et brutal, c'était exactement le même sentiment de subjugation que la petite Ann vivait dans le coin du bureau de son grand-père autrefois.

¹⁸ Henri de Monvallier, *Entretien avec Bertrand Vergely : autour de Retour à l'émerveillement*, 9 janvier 2011 : <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article270>

Conclusion

La quête des lieux enchantés de l'enfant s'apparente à une quête des souvenirs, une quête émotionnelle, passionnelle et peu rationnelle.

« Deux amnésies errent en nous : l'origine et l'enfance. », avoue Quignard dans un traité¹⁹.

En réalité, la plupart des personnages de Pascal Quignard au fond sont des enfants, comme Madeleine, Karl, Seinecé, Ann, Claire, Paul, et pour une cause moins évidente : ils n'ont pas eu une enfance normale, une enfance entourée, épaulée par la famille dans laquelle ils grandissent.

Seinecé s'est présenté à Karl dans la première rencontre : « Je suis un enfant. » (SW, 16) alors qu'il avait vingt-quatre ans, et quelques années plus tard, Karl aussi : « J'avais à peine vingt-quatre ans. J'étais encore un enfant. » (ibid., 235). Il explique d'ailleurs : « J'étais un enfant. [...] Moi je n'étais pas si sûr qu'on quittât jamais l'âge où l'on s'effraie sans mesure des sons extraordinaires quand on ne parvient pas à trouver le sommeil, l'âge où l'on n'est pas aimé, l'âge où on découvre le piano, où on pince pour la première fois les cordes sur un quart de violoncelle – cet âge où on ne se mesure qu'à la taille encore immense et souveraine des adultes. » (SW, 186-187). Mademoiselle Aubier est « une vieille fille » (ibid., 21) jusqu'à la fin de sa vie, tandis que Madeleine ne supportait pas l'idée d'avoir 40 ans en étant célibataire. Avec Delphine, Madeleine - Meine (la deuxième épouse de Seinecé, ancienne élève de Karl), Juliette, Charles (enfant de Seinecé, qui se prénomme comme Charles Chenogne), on pourrait même dire que *Le Salon du Wurtemberg* est vraiment le roman d'enfants et de la recherche de l'enfance.

Ce qu'ils vivent, c'est le jardin édénique. La fulgurance de la vie, de la passion est sans limite. Avec un pouvoir indéniable, l'âme d'enfant transforme un humble jardin en Eden. Derrière le mythe du lieu, nous trouvons le mythe personnel des enfants. L'enchantement s'y dégage de la pureté du regard porté vers la nature qui les entoure, de la découverte bouleversante de la vie, de l'élan passionné vers la musique.

¹⁹ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue [suivi de Petit traité sur Méduse]*, Edition P.O.L, Paris, 1993, p.68.

La rêverie bienveillante de l'enfance dans l'Eden continue. L'enfance vue par l'enfant, vue par l'écrivain et vue par le philosophe Pascal Quignard, quel que soit le point de vue, à travers les temps, reste toujours la plus belle chose sur terre, parce que, « Les racines de la grandeur du monde plongent dans une enfance », comme nous disait Bachelard²⁰.

²⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.85.

Chapitre 3 : Ré-enchantement par la résurrection du lieu passé

L'envie de rentrer à la maison, de reconstruire leur refuge propre est permanente et véhémence pour ceux qui vivent dans la rétrospection comme les personnages de Quignard.

Rentrer, racheter ou redécouvrir le lieu perdu, correspond-t-il au désir de retrouver le temps et le bonheur d'autrefois ? Ou bien est-ce seulement l'espoir de chercher ce que l'on ne peut trouver, que l'on ne peut toucher encore une fois ?

La résurrection d'un lieu perdu commence par la volonté de conserver des objets, des espaces anciens, de retrouver et répéter des rites et avec eux, de retrouver l'esprit d'autrefois, la joie d'autrefois. Elle suscite également des quêtes encore plus profondes sur l'existence individuelle, sur le retour éternel, sur la frontière entre la réalité et les rêveries, et nous donne accès à la philosophie de Quignard.

Le passé hante le présent jusqu'où et jusqu'à quand ? Le bonheur n'est pas le même, la douleur non plus, évidemment, mais le rêve des Quignardiens continue...

(1) L'envie de revivre le passé ou de vivre la part échappée dans le passé – La réconciliation avec le lieu

Le chapitre V de *Sur le jadis* de Pascal Quignard raconte l'état d'âme de Cham, recevant une lettre de son frère décédé. Les larmes aux yeux, il s'écrie : « Dans la simple forme des lettres je vois nos souvenirs ! [...] Mes pleurs vont aux paysages que nous avons connus. Je prie pour le retour des lieux et des visages dans les rêves. », poursuit-il ensuite : « Même quand on erre, on ne se dirige pas au hasard. On va où le perdu attire. [...] Toute femme, tout homme se précipitent où ils se sont perdus. »²¹. Cet état d'âme résume parfaitement l'esprit de tout l'homme quignardien.

L'envie de revoir et de faire revivre le perdu persiste dans l'œuvre de Quignard comme une des préoccupations principales, qui nourrit l'inspiration qui va structurer l'œuvre, qui détermine le style, qui dirige le chemin philosophique de l'écrivain. Surtout, la part qui n'a pas

²¹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.18.

été vécue dans le passé paraît comme une convoitise qui éveille de nombreuses tentations chez ses personnages.

En effet, sous diverses formes, à la suite d'une séparation, d'une trahison, d'un amour manqué ou d'un choix déchirant entre les langues, les pays... dans le passé, cette part échappée prend une ampleur dans le présent de la narration, et devient une obsession de presque tous les personnages quignardiens : « Il semble parfois que nous passons notre vie à gratter, à déterrer des morceaux de vie que nous n'avons pas vécus jusqu'au bout. » (SW, 336).

Cette absence paraît tout d'abord comme l'objet de recherche de tous. Avec constance et conscience, les quignardiens se mettent en quête de leur raison d'être, de leur passé ainsi que de la façon dont leur passé envahit le présent : « Le passé attaque. Le temps passé mord le présent comme sa proie. » (VS, 121), confirme plusieurs fois Pascal Quignard. Chacun de ces romans de Quignard ressemble à un champ de bataille contre ce prédateur omniprésent. Chaque personnage est en chemin pour remonter le temps, retourner au lieu de son royaume perdu, et chercher à s'y retrouver, autrement dit, pour chercher à s'unir avec le passé. L'écrivain avoue : « Ce qui est paradoxal, dans l'expérience humaine, c'est que nous ne jouons jamais la partie entière. Or, dans cette pièce que nous ne jouons jamais en entier, notre rôle précède, arrive en retard, est sexué et est limité au plus et au moins par la mort. Avant que nous surgissions, il fallait que nos parents fussent surgis. Pour qu'ils le fussent, il fallait que nos grands-parents s'étreignissent. Voilà à peu près les figures principales qui se déplacent sur l'échiquier de la mémoire. Cet échiquier est rangé dans la tente à l'arrière du théâtre où on change les noms et les visages. » (ibid., 162).

Apparemment, Quignard nous laisse entendre que l'homme est le « produit » d'une chaîne généalogique dont il est un « anneau entrelacé » et qu'il ne connaît jamais entièrement. Ainsi, la question « qui sommes-nous » lui semble à la fois une invitation à découvrir et une angoisse à affronter. Les traces des vies antérieures deviennent son jadis, et à son tour, son passé deviendra le jadis des successeurs. L'auteur nous explique un peu plus la différence qu'il perçoit entre le passé et le jadis dans son livre *Sur le jadis* :

« Avec chaque amour on change de passé.

Avec chaque roman qu'on écrit ou qu'on lit on change de passé.

Voilà le passé.

Voilà ce qui détermine le passé par rapport au Jadis. On change le passé alors qu'on ne change pas de Jadis. »²²

« Tel est le jadis : le passé à l'instant où il s'ajoute à l'origine. »²³

C'est un lien si évident mais aussi si mystérieux que Quignard cherche constamment à déceler, surtout dans les terres des origines, car selon l'écrivain, « Il y a dans le monde des endroits qui datent de l'origine. Ces espaces sont des instants où le jadis s'est figé. Tout y conflue avec l'ancienne rage. C'est le visage de Dieu. C'est la trace de la force primordiale plus immense que l'homme, plus vaste que la nature, plus énergique que la vie, aussi saisissante que le système du ciel qui les précède tous les trois. »²⁴. C'est là que les quignardiens retournent chercher « des morceaux de vie » manquants, et c'est là que le ré-enchantement se révèle.

Dans l'œuvre de Quignard, nous constatons que la fusion des gens, des temps, se conserve dans le lieu, qui tient un double rôle, non seulement celui d'un témoignage mais aussi celui d'un détenteur des secrets. Alors, tout le monde cherche à posséder le lieu passé, car en le possédant, en y habitant, on croit s'approprier ses tréfonds.

C'est ainsi que Claire devient la jardinière de la lande qui lui appartient désormais : « Je passerai par ici. Je passerai par là. Je penserai à ici. Je penserai à là. Je posséderai un peu de la beauté d'ici. Je posséderai aussi un peu de la beauté de là », songeait-elle en cultivant et en errant partout dans son royaume (LSM, 170).

Les personnages quignardiens sont irrésistiblement submergés par la magie des lieux anciens sans avoir connu la raison, ce que l'écrivain appelle « le coup de foudre » : « [...] comme une espèce de coup de foudre, d'un coup englouti par la beauté du lieu qu'elle méprisait, elle est avalée par son enfance, par le lieu d'origine. Je ne pense pas du tout que ce soit volontaire. C'est comme un coup de foudre que le lieu verse sur elle. »²⁵.

²² Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.17.

²³ Idem., p. 44.

²⁴ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Collection Folio, Gallimard, 2010, p.70-71.

²⁵ Alain Veintein, Entretien avec Pascal Quignard Radio France culture, 11/10/2011.

Ce cliché instantané est signé Pascal Quignard, et nous pouvons constater qu'il y a des renversements, des retournements inattendus qui ont été mis en scène sous des signes inexplicables dans la vie de ses personnages comme Ann Hidden, Karl, Claire et Paul : Certes, ces déclenchements font partie de l'intrigue du roman, qui caractérise considérablement le style quignardien, en montrant son point de vue, sa manière de décomposer les mystères de la vie ; Ce changement brusque semble plutôt absurde pour les uns mais révélateur pour les autres :

Un toit bleu sur l'île Ischia accroche inopinément une femme « désatellisée » qui était Ann.

Une bergeronnette passant la Normandie appelle soudainement l'héritier de Bergheim : « "Une bergeronnette!" je fus inondé de joie. C'est Bergheim qui m'appelait. C'était le mouvement des migrations. L'âme d'un mort, sous les traits d'une petite bergeronnette, était venue me parler. Je ne même puis dire que j'ai éprouvé le désir tout à coup de rentrer. » (SW, 396). À la suite de ce présage, Karl renonce à la vie migratrice qu'il menait jusqu'ici afin de s'installer définitivement à Bergheim.

Le soleil en Bretagne, la main d'une ancienne professeur de musique, la voix mystérieuse de la mer ont transformé la vie voyageuse de Claire en quelques instants, alors que pour Paul, la disparition momentanée de sa sœur lui fait immédiatement un effet inattendu : « La vie, telle que je la menais depuis vingt-cinq ans, se brisa net. [...], je découvris combien je lui étais intimement attaché. Sans son regard je ne saurais plus vivre. » (LSM, 213-214), disait-il. Cette découverte rétablit et consolide le lien fraternel et aussi celui avec le lieu, jusqu'au jour où le lieu révèle au personnage son attachement avec son pays natal : « je tombais amoureux de cette petite ferme que ma sœur avait héritée de son ancien professeur de piano » (ibid., 171).

On croit que ce ré-enchantement se manifeste sous forme d'un coup de foudre, d'une révélation immédiate en seulement quelques instants, sans prévenir, sans explications, mais en réalité, c'est l'appel de quelque chose de plus ancien, de plus mystérieux, selon l'écrivain, celui de l'origine.

Pour nos protagonistes, il y a un avant et un après cet instant révélateur : l'avant, c'est la confusion entre l'amour et la haine, entre l'enchantement du retour et l'amertume des souvenirs ; l'après, c'est l'attachement, le ré-enchantement de la réconciliation avec soi, avec le

passé dans ce milieu attachant. Il se manifeste ici une façon de traiter le temps et le destin des hommes à la manière quignardienne : Tout le jadis revient et submerge instantanément nos héros romanesques.

La joie de rentrer, puis de récupérer le lieu d'enfance se montre tout d'abord comme une vengeance personnelle accomplie, puis comme une affection retrouvée. Tout est à revivre, à redécouvrir, à reconstruire avec une volonté inlassable, une énergie inépuisable, comme nous disait Claire avec lucidité : « Les choses vivantes sont toujours des souvenirs. Nous sommes tous des souvenirs vivants de choses qui étaient belles. La vie est le souvenir le plus touchant du temps qui a produit ce monde. » (ibid., 170).

Nous avons l'impression que l'auteur, en écrivant, se met en quête de la source magique qui lie l'homme et son coin. Écrire est un moyen de se lancer dans une recherche sans rien prévoir, sans but même. L'écrivain n'écrit guère des faits accomplis, bien que le temps de la narration soit souvent celui du passé. Voici une phrase dans *Vie Secrète* qui nous suggère cette idée : « Désirer, c'est ne pas trouver, c'est chercher. C'est voir ce qui n'est pas dans le vu. C'est se dissimulariser au réel. C'est se désolidariser de soi, de la société, du langage, du Jadis, de la mère, de ce dont on est issu, de l'autre qui incorpore. Être désiré, c'est avoir trouvé, c'est être cloué, c'est avoir trouvé de quoi fusionner, c'est avoir trouvé son incorporant. C'est avoir trouvé sa mort. » (VS, 74-75).

Pour nous, ce n'est pas par hasard que le cauchemar récurrent de Karl apparaît sous la forme d'une ancre, une ancre qui cherche le point d'attache. Qu'un repère soit attendu quelque part ! De toute évidence, chercher un coin où s'accrocher demeure une obsession des quignardiens.

Dans son œuvre, le temps heureux est celui de l'enfance, le temps malheureux se déclenche également dans l'enfance. Cette contradiction apporte une attirance indéniable, parce que l'envie de reconnaître le lieu passé semble être partagée de tous, surtout des gens qui gardent des souvenirs amers. C'est aussi la source de ré-enchantements, car à force de nier le passé, le lieu de l'autre temps, ils sont tous submergés par la beauté d'un mélange de belles choses et de la mélancolie inhérente, par des « morceaux de vie », surgis de façon brusque, qu'ils n'ont jamais connus. Aux yeux des pèlerins (parfois des pèlerins à contrecœur), ce sont

des redécouvertes inattendues, des joies malgré leur préjugé. C'est pour cela que le ré-enchantement s'amplifie et s'intensifie encore plus.

Nous pouvons lire des extraits pleins d'allégresse à chaque retour :

Sous les yeux de son cousin et son voisin, Claire retourne en Bretagne pour récupérer des biens, pour faire des affaires : « elle faisait des opérations immobilières. Elle a racheté jusqu'à la cabane de pêche où le pharmacien et elle s'étaient aimés près de l'usine de dessalement. [...] Mon dernier souvenir d'elle ? Chez le notaire, voulant tout pour elle, obtenant tout. » (LSM, 240-241), disait son cousin Philippe Methuen. C'est vrai que Claire voudrait toujours quelque chose d'entier, elle ne partage son monde, ses souvenirs, son amour, sa douleur avec personne, l'idée de la possession lui demeure essentielle, mais son concept de « possession » pour ainsi dire est différent de celui de son cousin ou de son voisin.

Rappelons-nous la joie de Claire une fois qu'elle retourne en Bretagne, lieu de sa naissance, de son enfance mouvementée, la joie de récupérer la mer, la lande, les champs bretons :

« Elle gravit les roches une à une. Elle marchait sur la lande, dans les bruyères, dans les mousses, dans les genêts. Elle retrouvait les lieux de son enfance. Elle reconnaissait les blocs de granite, les buissons, les sentiers, les vieux murs, les escaliers escarpés, la mer, le vacarme de la mer. » (ibid., 23-24).

« Elle marche dans l'avoine et les fougères. [...] Elle est tout à sa joie. Car aussitôt sa joie est revenue quand elle a vu la baie, quand elle a aperçu l'usine marémotrice. Aussitôt l'allégresse la remplit comme à ras bord. Elle lance ses longues jambes nues dans l'herbe toute neuve du printemps. Elle reçoit l'air mouillé sur le front, sur le nez, sur les joues, sur le dos des mains. » (ibid., 35).

Cette joie surprenante qu'elle n'a pas eue dans son enfance est la part qu'elle décide de remplir dans le reste de sa vie. Tous les éléments habituels de son enfance se déploient désormais sous ses yeux et ses pieds avec d'étonnantes découvertes, ils sont tous appréhendés sous un autre regard, par un autre moyen. Ses sensations s'enchaînent irrésistiblement : la joie – la liberté – la reconnaissance – le bonheur sur la route de l'enfance. C'est une marcheuse heureuse et infatigable. Ce qui crée cette joie presque enfantine est sûrement la réapparition

du paysage et le retour d'une petite fille au fond d'elle, le bonheur est alors venu de très loin dans le temps. Pour pouvoir les voir, les toucher, les compter, les sentir, notre héroïne consacre tout son temps et son énergie au lieu – la lande bretonne, afin de « posséder » le lieu à sa façon, un lieu choisi qui reste pour toujours le détenteur de secrets familiaux, de secrets d'amour.

Des redécouvertes sensorielles lui apportent l'autre regard sur le passé, c'est peut-être une autre façon de remplir sa vie d'avant. La possession sensitive lui semble beaucoup plus importante que celle du patrimoine : Notre héroïne préfère désormais être comblée par la mer, le vent, la falaise, la lande, que par la vie confortable d'avant. Elle vit sans rien demander « Pas un livre. Pas un disque. Pas un journal. Pas un magazine. Jamais de viande rouge ni d'épicerie de luxe. Presque pas de vêtements. » (ibid., 108). Parce que pour elle, tout n'est pas important, hormis sa retrouvaille avec sa terre : « Je la trouvais heureuse au milieu de la nuit, heureuse, les genoux repliés contre la poitrine, les pieds dans les mains, se balançant doucement d'avant en arrière, regardant la mer, écoutant dans l'obscurité la mer qui montait. » (ibid., 218), remarque Paul impressionné.

Les femmes de Quignard suivent leurs rêves, leur intuition d'une façon entière, elles y consacrent tout leur temps et leur moyen sans se soucier des regards des autres. Pour elles, l'importance des choses repose sur ce que l'on ne voit pas avec les yeux. De la même manière, nous pourrions voir comment la dent de lait de la petite Léna apporte le bonheur à Ann Hidden : « Que faire d'une bague quand on préfère vivre les doigts nus? Elle préférerait nettement une dent ou un galet noir offerts par une petite fille. » (VA, 209). Décidément, l'assimilation de l'insaisissable est l'objet de convoitise des personnages de Quignard.

Comment faire ressurgir l'enchantement du lieu d'autrefois ?

Dans *Sur le jadis*, Quignard écrit : « Il faut sans cesse ramener des preuves qu'on part prélever dans le sous-sol de la terre et l'ombre de l'histoire. C'est la friche d'enchantement. »²⁶. Si ses personnages retournent aux lieux d'origine chercher la paix, l'archéologue quignardien lui aussi exhume en permanence les vertiges de l'histoire et nous présente des trésors cachés avec enchantement.

²⁶ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.21.

Pour faire renaître un épisode heureux de leur vie, les personnages de Quignard ont eu l'idée de garder toutes les traces des êtres aimés dans le lieu, ils répètent les anciens rituels, ils prolongent le temps perdu en entretenant des lieux, des constructions, des objets sacrés.

Chacun a sa technique pour ré-explorer son territoire et faire ressurgir l'enchantement du temps passé : Ann, Karl et Paul construisent leur refuge respectif en transformant le lieu ancien à leur guise ; Claire acquiert tous les recoins de la lande bretonne avec ses pieds inépuisables ; Seinecé et Mademoiselle Aubier gardent à tout prix les anciens rites, les anciens esprits, tandis que Monsieur de Sainte Colombe ressuscite le désir d'un fantôme de revenir au monde par la musique...

Chaque redécouverte consolide le lien entre l'homme avec le temps et l'espace : en fait, une découverte n'est jamais complètement neuve chez Quignard, c'est plutôt une image passée qui, ressuscitée, saute le temps, rend à l'homme ce qui lui appartenait vraiment. Nous pourrions emprunter le mot « résurgence » expliqué par Gilbert Durand pour mieux représenter cette idée : « C'est une image aquatique. », « Elle exprime l'idée qu'une rivière disparue dans des profondeurs peut revenir à la surface », « une épistémologie de retour »²⁷. Cette rivière souterraine, certains passent à côté sans s'en rendre compte, d'autres la cherchent toute une vie, une fois qu'elle remonte à la surface, elle apporte ses alluvions accumulées dans le temps et fait renaître des lieux, lieux de renaissance dont font partie la maison de Saint Germain en Laye, la villa Amalia, la hutte sur le bord de l'Yonne, la muette au bord de la Loire ou encore la lande bretonne.

Devant l'île Ischia, Ann ne peut résister à l'invitation d'un nouveau commencement : « Quel animal indépendant et surprenant était ce lieu. Ce qu'elle découvrait en lui du printemps qui commençait ici. » (VA, 117). Ainsi, de la même façon que Seinecé et Karl habitent le lieu de Saint-Germain-en-Laye : « Je vivais des temps merveilleux » (SW, 58).

Dans *La Barque silencieuse*, en décrivant la maison qu'il habite au bord de la rivière, Pascal Quignard évoque le bonheur incomparable que le lieu lui apporte : « le royaume des

²⁷ Gilbert Durand, *Le retour du mythe – Implication d'une résurgence*, Les conférences de l'année 2000, *Les hauts et les bas de la culture*, le 18 Novembre 2000 :

https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/le_retour_du_mythe_implications_d_une_resurgence.1175

canards, des cygnes, des saules, des barques, des barques noires [...] où avancent des limaces blanches, où sautent des grenouilles » : « Une bêche, un sécateur, une hache pour le petit bois, deux bottes en caoutchouc pour la terre spongieuse, un parapluie jaune pour le ciel, un crayon à papier et le dos des enveloppe – la vie solitaire ne coûte pas vraiment cher quand on la rapporte aux sept bonheurs qui l’accompagnent. » (LBS, 14).

Bien que ce ne soit pas leur lieu originel, leur pays natal, ces royaumes jouent tout de même un rôle important dans l’itinéraire des personnages : ils suggèrent un bonheur possible et poussent les personnages à retourner à leur place originelle. Ré-enchantement né dans une nouvelle lumière sur le lieu et sur soi-même, considéré comme une nouvelle naissance : « une impression de douceur, de rayonnement, de chaleur et de paix » (SW, 11) ; « l’impression de vivre en naissant chaque jour » (ibid., 55).

La réconciliation avec le lieu du passé

Si Claire est une femme qui se consacre entièrement à ses rêves, à ses pensées, ce n’est pas le cas de Paul au début du roman. Dès son retour en Bretagne, Claire redécouvre presque immédiatement qu’« Elle aimait ce pays. Elle aimait cette grève si violemment escarpée, si noire, tellement raide, tellement à l’aplomb du ciel. Elle aimait cette mer. » (LSM, 41). Pour elle, une sérénité est enfin retrouvée. Pour Paul, il fallait beaucoup d’efforts et de temps. Nous croyons qu’il y a une ressemblance entre Paul dans *Les Solidarités mystérieuses* et Georges, un ami d’enfance d’Ann Hidden dans *Villa Amalia*. Hormis leur origine bretonne, un espace récurrent dans l’œuvre de Quignard dont ils gardent tous les deux des souvenirs amers et le fait qu’ils s’enfuient jusqu’à l’appel de leur être cher, Ann pour Georges et Claire pour Paul, leur union se présente comme un lien plus profond que l’amour, plus solide que l’amitié ou la fraternité : « Elle m’a entraîné dans le bourg de notre enfance que j’avais fui jusque-là comme la peste », raconte Paul (ibid., 106).

Après s’être installé dans la ferme par obligation, par pitié envers sa sœur au début, Paul s’est investi ensuite et, devenu un des maîtres du lieu, il retrouve, pas à pas, l’amour du lieu et avec Jean, son amant, une sérénité imprévue : « La passion de l’argent s’éteignit d’un coup en moi », « l’attirance que je ressentais pour le cinéma, pour les restaurants, pour les bars, pour les

soirées, pour les discothèques, pour les amis, pour les corps des amis, naufragea elle aussi » (ibid., 214). Surtout, Paul y a trouvé sa sœur, le dernier membre de la famille, avec laquelle il renoue le lien fraternel, réapprend l'histoire familiale et s'apaise de jour en jour.

Pour Karl, tout paraît plus compliqué que cela, car Bergheim n'était pas le lieu d'un mois de vacances par an comme pour Paul, Bergheim garde son passé, son bonheur et son malheur, son amour et sa haine à la fois : Pour cette réconciliation il faut du temps, un temps très long pour une vie, même plusieurs vies, même après plusieurs morts :

« C'est ainsi qu'à Pâques 1973 je revoyais Bergheim. Les années avaient passé. J'étais un autre homme. [...] De la rue principale on ne voit guère la maison – la maison que je convoitais alors. [...] J'avais la sensation qu'il y avait un arrêt du destin et que j'étais en train de transgresser. Pourquoi voulais-je revoir tout cela? Pourquoi voulais-je posséder tout cela? Et dans le même temps j'étais bouleversé de bonheur. » (SW, 260).

« Un jour j'aurais Bergheim. Je songeais à mon père, à ma sœur morte, à Didon, à Ibelle, à Mademoiselle Aubier, à ma mère. Mes larmes se mêlaient à la neige à demi fondue et très lente qui tombait du ciel. "J'aurai Bergheim!" me disais-je, comme lorsque j'étais enfant, je me prêtais d'intenses serments intérieurs. "Il faut que je sois là pour les premières jonquilles!" me disais-je. » (ibid., 286).

L'évolution du sentiment se déroule tout au long du roman, chaque fois Bergheim revient, chaque fois notre héros se bat dans un torrent de contradictions : l'amour ou la haine envers le lieu d'antan ? Toutes les questions semblent avoir eu une réponse à la fin du roman : « Au fond j'avais racheté Bergheim comme si je recherchais de l'amour, un singulier amour. » (ibid., 321).

Dans la marche vers les secrets détenus par le lieu, les personnages principaux de Quignard sont tous des chamans en quelque sorte, qui tentent de ressusciter des morts, qui cherchent à faire revivre toutes les choses perdues, les vies perdues.

Dans son livre *Mythes, rêves et mystères*, Mircea Eliade a décrit pour nous plusieurs aspects et occupations des chamans antiques: « ils vivent le sacré d'une manière plus profonde

et plus personnelle que les autres »²⁸ ; « il cherche la solitude, devient rêveur, aime flâner dans les bois ou les lieux déserts, a des visions, chante pendant son sommeil, etc. »²⁹ (97) ; « il doit éprouver l'expérience de la mort et de la résurrection mystiques »³⁰ ; Mircea Eliade nous donne l'impression qu'il décrit un Monsieur de Sainte Colombe solitaire, une Claire marcheuse, une Ann « désatellisée » (le mot est de Quignard dans un entretien sur le roman) et un Karl rêveur. Ce sont tous des êtres qui marchent en dehors des normes sociales et qui cherchent à réveiller l'enchantement oublié dans leur territoire.

Sous les yeux de Jean, le prêtre qui était l'amant de Paul, Claire apparaît comme un vrai chaman qui possède un don surnaturel :

« Je pensais qu'il s'agissait pour Claire de se mettre à genoux dans les roches, de méditer dans les roches, d'accompagner le passé aimé pour le faire revenir, de l'allumer comme à une flamme.

Elle était cette flamme blonde et blanche mêlée à son buisson.

Elle faisait brûler le passé en lui-même comme font les étoiles, qui sont elles aussi, tout simplement, le passé qui brûle. » (LSM, 191-192)

La réconciliation totale avec le temps révolu est symbolisée par la combustion s'allumant au fond d'elle-même. Avec cette image d'un personnage énigmatique, Quignard nous pousse dans son monde où la frontière entre le réel et l'irréel se confondent souvent.

À l'occasion de la sortie du roman *Les Solidarités mystérieuses*, dans un entretien avec Caroline Broué, Pascal Quignard nous laisse entendre : « C'est une femme nature finalement, Claire, je n'ose pas dire une chaman mais quelque chose de l'ordre de la nature, elle vit le moindre indistinction à l'état de la nature »³¹. Puis dans un autre entretien avec Alain Veinstein, il confirme : « Claire est une espèce de chaman, femme nature. »³². Donc, un chaman selon l'écrivain, est quelqu'un qui suit l'instinct, qui provoque des choses inexplicables, mystérieuses,

²⁸ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Collection Folio Essais, Gallimard, 1999 (Première édition : 1957), p.95.

²⁹ Idem., p.97.

³⁰ Idem., p.106.

³¹ Caroline Broué, *Grand entretien avec Pascal Quignard* (Sur le roman *Les solidarités mystérieux* (Gallimard, 2012)), Radio France culture, Emission *La Grande table*, 06/10/2011.

³² Alain Veinstein, *Entretien avec Pascal Quignard*, Radio France culture, 11/10/2011.

énigmatiques même, mais qui ne se rend pas compte de l'ampleur de ses actes, car il s'agit simplement de sa nature.

Ann Hidden est aussi une femme au pouvoir mystérieux : elle est « la maîtresse des orages », « une fée profonde » (VA, 222), « une grande chamane faiseuse d'orages » (ibid., 208), ce qui émerveille la petite Lena.

Monsieur de Sainte Colombe apparaît également comme un véritable chaman, ayant le pouvoir de faire surgir sa femme décédée par des rituels dont tous les détails sont soigneusement respectés. Il mit tous les moyens pour que sa femme revienne plusieurs fois : il choisit le temps, il crée l'ambiance, il dispose les objets sacrés : la nuit, dans la cabane, il attend son fantôme, seul, avec des mets rituels – du vin, des gaufrettes qu'elle aimait, et surtout son outil mythique – sa viole et tous les airs qu'il compose à sa mémoire. Le fantôme apparaît et réapparaît pour son plus grand enchantement chaque fois : « Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en train de faire. Elle contourna en silence le pupitre de Monsieur de Sainte Colombe. Elle s'assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table et du flacon de vin et elle l'écouta. » (TMM, 25). Le miracle s'est produit plus d'une fois, notre chaman s'émerveille dans son univers, sans chercher à savoir si c'est le réel ou l'illusion. Cet enchantement l'apaise et devient une motivation pour le reste de sa vie.

Faire revenir un être cher, c'est le délire de l'homme depuis l'éternité. Dans le chemin de ces chamans quignardiens, il y a évidemment des échecs lors de la confrontation entre le rêve et la vraie vie, entre le désir et le réel, que nous allons aborder à la fin de ce chapitre, mais ici on ne peut nier l'effet enchanté de ce pouvoir fascinant.

Les autres personnages, avec moins de pouvoir mythique mais beaucoup d'efforts, cherchent aussi à faire revivre la vie d'avant, parmi eux. Pascal Quignard nous donne un exemple parlant : Mademoiselle Aubier dans *Le Salon du Wurtemberg* ! Ce qui est extraordinaire chez elle c'est qu'elle ne vivait jamais pour elle pourtant, ce qui fait d'elle un personnage tout particulier, sinon unique. Consacrant toute sa vie à raconter celle de sa mère et à répéter les rituels d'autrefois que sa mère aimait tant, elle prolonge sa vie assidûment, avec

une volonté constante : « Sans cesse elle semblait sortir d'un âge perdu, d'un siècle tombé dans la poussière du temps. » (SW, 24-25), « Nous avons l'impression que le temps s'était immobilisé et que nous avions devant nous l'exemplaire d'une femme de la bourgeoisie ancienne... » (ibid., 21). Mis à part à part les indications et les anecdotes maintes fois répétées, comme Madame Aubier mère « avait connu les premiers fiacres à pneus, la première chasse d'eau » etc., Mademoiselle Aubier fille conserve méticuleusement le passé dans les lieux ayant appartenu autrefois à sa mère, dont tous les détails sont comptés : sa chambre, sa maison, son salon de musique, son jardin. Voyons de plus près ce témoin immobilier fidèle :

La maison reste intacte malgré le cours du temps et les changements de mœurs : c'est « une lourde demeure du début du XIXe siècle », sa chambre est « une vaste chambre très XIXe siècle, décorée à l'anglaise de boiseries blanches, de miroirs à biseaux, d'amples rideaux de velours gris » (ibid., 93), ainsi que le salon avec les murs en blanc mêlé de rose qu'« on faisait il y a deux ou trois cents ans » (ibid., 10). Les efforts pour maintenir le lieu dans son état sont considérables, ce que nous pouvons constater à travers sa lutte avec Isabelle, dans le but de garder deux pièces au rez-de-chaussée de sa maison : Voulant les louer puis transformer le salon-débaras en cuisine, Isabelle a pourtant du mal à l'obtenir, car « pendant près de cinq mois Mademoiselle Aubier temporisa, médita, demeura évasive, souriant sans répondre, ou inclinant la tête sous forme de petites saccades où on pouvait lire aussi bien un signe d'acquiescement qu'une moue plus rechignante. » (ibid., 28), malgré l'affection qu'elle ressentait pour la famille Seinecé. Elle ne voulait pas changer la demeure de sa mère. Mais « après de laborieuses et lentes tractations dignes de l'ancienne Constantinople » (ibid., 55), la bataille est enfin gagnée par Isabelle. Mademoiselle Aubier, une femme entière, désuète pour un regard ordinaire, surgie comme un reflet de très loin dans le temps, a créé pourtant un épisode heureux dans la vie des gens qui l'entourent : « Mademoiselle Aubier nous émerveillait par ses manies, ses vêtements, ses malices, ses goûts, ses mots, son langage » (ibid., 21).

Il nous semble que le jadis s'arrête devant la maison de Saint-Germain-en-Laye grâce, pour une part importante, à la complicité de Seinecé, qui a incarné excellemment et naturellement des personnages archaïques : Sous les yeux attentifs et affectifs du narrateur, Seinecé apparaît tantôt comme « un vieux moine à loupes-bésicles et à grattoir [...] qui grattait un manuscrit latin », tantôt comme « un Assyrien qui déchiffrait sa motte d'argile et évoquait

les temps anciens », parfois c'est « un mandarin chinois [qui] déplissait de la main lentement un petit mouchoir de soie, mêlait l'encre, rêvait au visage de la femme qu'il aimait et qui se retournait dans son lit les yeux brûlants de ne pas trouver le sommeil » (ibid., 10), ou il apparaît encore « disait-il comme un vieux sénateur de la Rome républicaine » (ibid., 35) , ou bien « c'était Confucius. » (ibid., 34), etc. Le portrait de Seinecé paraît plutôt amusant, parfois légèrement ironique mais teinté d'affection et de sympathie envers sa personnalité et sa passion pour l'archaïsme.

Dans ce roman, la mise en relief des temps anciens, des vies antérieures prend une place considérable, on le voit particulièrement à travers ces extraits sur Mademoiselle Aubier et Seinecé. Leur univers semble hors du courant temporel et social. Ils occupent une partie importante de leur vie à vénérer des mœurs anciennes, des traditions plutôt désuètes, d'anciennes comptines, des trésors oubliés. C'est une sorte d'amour éprouvé à l'égard de tout ce qui n'est plus présent. Cet amour si communicatif a une influence très profonde sur Karl, au point qu'un jour il décide un retour à la source, Bergheim, un retour à l'orgue, à la musique du XVIIIe siècle qu'il aime tant, en imitant, lui aussi, un homme d'autrefois, Monsieur de Sainte Colombe.

(2) L'envie de rétablir son univers propre et de retrouver l'identité – La réconciliation avec Soi

Reconstruire le lieu du passé révolu est également une manière de se reconstruire. La reconstruction de soi sur l'ancien territoire commence par l'envie de remonter le temps, l'envie de reproduire des images du temps passé, afin de saisir l'ombre de l'histoire, comme faisait Claire : « Elle revoit le lieu. Elle essaie de reconstituer le paysage tel qu'il était quand elle était petite. » (LSM, 65), car en sa profondeur, le lieu concentre secrètement l'histoire familiale, personnelle, représente l'identité de la famille. L'âme des lieux est aussi celle des humains, les morts et les vivants confondus : « Elle éprouvait le besoin de reconnaître tout de ce qu'elle avait vécu. Elle ressentait le besoin de reconnaître tout de ce qu'elle avait découvert du monde, ici, jadis. Et peu à peu elle se souvenait en effet de tout, des noms, des lieux, des fermes, des ruisseaux, des bois. Elle ne se laissait pas de marcher dans les rues, d'observer les façades, de retrouver les villas, les jardins, les petits bosquets aux espèces si différentes, les ronciers de

toutes sortes, les haies, les fossés, les taillis, de grimper sur les blocs de granite, de contempler les fleurs sauvages, les champs d'algues, les roches, les oiseaux. » (ibid., 40-41).

Ensuite, les personnages de Quignard essaient de constituer leur propre recoin dans l'immensité spatio-temporelle de l'histoire familiale. Le passé est un récit changeant, un récit qu'on écrit et réécrit soi-même, souvent avec des révélations, chaque fois, comme le confirme l'auteur lui-même :

« Avec chaque amour on change de passé.

Avec chaque roman qu'on écrit ou qu'on lit on change de passé.

Voilà le passé.

Voilà ce qui détermine le passé par rapport au Jadis. On change de passé alors qu'on ne change pas le Jadis. »³³.

Le changement commence naturellement par les témoins fidèles du passé : la maison, le jardin, le paysage d'alentour : « S'investir », « faire bâtir », « créer », « construire », « reconstruire », « faire installer » puis « s'installer » semblent les verbes qui résonnent le plus dans ces pages de bonheur chez Quignard, manifestant le désir de se fixer, de s'accrocher définitivement à un coin à soi. Paul n'est pas une exception : « Je m'investis avec beaucoup de plaisir dans la petite « reconstruction » du bâtiment principal de la ferme » ; « Je pus procurer un peu de confort à l'ensemble de la ferme. » ; « Je créai » ; « Je fis installer » ; « Je fis baisser le plafond »... (LSM, 132), pour avoir « une maison que j'avais sans doute rendue trop confortable, et peut-être trop personnelle » (ibid., 140). À force d'habiter le lieu, de reconstruire le lieu et de se reconstruire une autre vie auprès de sa sœur, finissant par « tomber amoureux de cette petite ferme » (ibid., 171), il est devenu un maître du lieu.

Cette évolution affective est partagée par d'autres personnages de Quignard : de la haine à l'amour, de la pitié à l'affection, de l'angoisse à la sérénité, il n'est guère facile de vivre avec tous les souvenirs accumulés dans l'endroit d'antan, mais le lieu a une force tranquille qui les a transmis graduellement en paix : « Chaque jour, le soleil apparaissait dans une densité,

³³ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.17.

dans une modestie, dans une splendeur, dans une faiblesse de plus en plus épurées, de plus en plus raffinées, de plus en plus imprévisibles. » (ibid., 232).

Retournant à Bergheim, Karl se bat aussi pour établir son territoire acquis après tant d'efforts, en effaçant tous les coins qui gardent de mauvais rappels, en les transformant en un lieu appartenant désormais à lui seul :

« Au fond du jardin de Bergheim il y avait une gloriette délabrée qui ne m'avait jamais attiré enfant et je l'installai comme un petit pavillon de musique pour jouer de la viole l'été. » (SW, 320) ; « J'avais fondé une petite académie à Bergheim » ; « J'avais fait électrifier l'orgue de l'église du bas » ; (ibid., 400) etc. Mais le travail le plus considérable de Karl, à Bergheim, est de transformer **l'ancien salon de musique en bureau pour écrire** : c'est un changement symbolique et une réconciliation profonde avec lui-même.

Premièrement, c'est une démarche pour effacer un passé peu joyeux : « Ces grands murs jaunes avaient contenu les premiers raclements du violoncelle à six ans, à huit ans, les tapotements du piano, le son insupportable des bobèches sur les girandoles de cuivres, le regard absent de maman qui se tenait assise sous la vaste toile où Psyché consacre éternellement son temps à brûler l'amour, les premières gouttes blanches du désir dans le creux de la paume, caché derrière les ombelles du papyrus, enfin l'esseulement. » (ibid., 423). Même si ces traces sont invisibles, l'ancien salon les efface, par cette transformation, avec ses tristes souvenirs.

Deuxièmement, ce n'est pas seulement un changement matériel de la maison, mais un changement qui signifie quelque chose de son destin :

« Ce salon autrefois de musique, ce salon trop jaune, jaune comme soleil, dont j'ai fait mon bureau, où maintenant j'écris – plus je le contemple, plus il me semble qu'il contenait mon destin. » (ibid., 423).

Il ne s'agit plus seulement d'art mais surtout de son destin :

« Ici je ne fais plus de musique. Je me tais. Je prête toute mon attention au bruit léger et doux du crayon à papier sur des bouts d'enveloppes, des bandes de journaux, le revers de programmes de concert. J'écris. » (ibid., 423).

Le but de cette transformation est-il de balayer toutes les traces d'un passé mal aimé ? de changer le Moi ? de se donner une nouvelle vie ? Ou bien cette reconversion n'est-elle pas un prolongement de la vie de Seinecé – son cher ami défunt (« J'enviais le bureau de Seinecé », avoue-t-il au moins une fois (ibid., 342)) ? : « Je n'interprète plus. Pour la première fois de ma vie, je ne traduisais pas, je n'interprétais pas un morceau. Je suis le morceau. J'ai transcrit ma vie. » (ibid., 424).

Enfin, la révélation sur le lieu entraîne une autre découverte sur Soi : « Ici je respirais avec ma langue, les poumons de ma langue – comme je pouvais parler sans me soucier de savoir dans quelle langue je m'exprimais quand je jouais, quand je courais, quand je faisais des galipettes, quand j'avais cinq ans ou six ans. Je pouvais parler sans y penser. Je parlais l'allemand avec moins de correction mais plus de spontanéité, plus d'allant, plus d'excitation. » ; « Le français était en moi plus riche mais plus obsessionnel, scrupuleux, mélancolique, douloureux – si dédié à un être que j'avais eu tant de mal à ne pas contenter en le parlant ! » (ibid., 427).

Retrouver la langue qu'il a niée jusqu'ici est la retrouvaille la plus cruciale chez le personnage de Quignard – un écrivain hanté par les langues, qui écrit dans un langage mélangé de plusieurs langues (le latin, le grec, l'allemand, et l'anglais parfois), qui a refusé de parler deux fois dans sa vie, qui cherche toujours la langue d'origine de l'homme.

Rappelons l'attitude des êtres quignardiens sur cette partie enfouie, perdue de leur vie. Ici, à la fin du roman *Le Salon du Wurtemberg*, le narrateur allait plus loin dans le même songe : « Il semble parfois que nous passons notre vie à accomplir des actions vaguement ébauchées jadis, à compléter des puzzles antiques, à achever des phrases interrompues, à mettre un terme à des émotions insuffisamment éprouvées. Tout à coup, dans l'inachevé, des bourgeons fleurissent. Ou cela surgonne. Cela fait des feuilles, des livres. » (431), Karl nous parle à la place de l'auteur. Écrire est finalement le moyen très privé, personnel et libre à la fois de dire un peu cet indicible toujours en fuite qu'est l'intime.

À maintes reprises, dans plusieurs œuvres, l'écrivain confirme constamment cet enchantement à lire et surtout écrire : « Je ne sais pas pourquoi j'éprouve tant de plaisir à retranscrire ces histoires. Pourquoi j'éprouve tant de joie à dégager de la poussière ces cendres

- et à les réserver aux millénaires dont je les ai extraites. »³⁴; Cette joie n'est rien d'autre que l'enchantement révélé de très loin dans le temps, et avec elle, une résurgence du Moi. Une joie à renaître et faire renaître des êtres aimés, une joie qui n'est jamais loin du lieu passé, et c'est vraiment la « friche d'enchantement »³⁵.

(3) La frontière entre l'illusion et la réalité, entre l'enchantement et la mélancolie

En faisant ressusciter le lieu perdu, le ré-enchantement apparaît plusieurs fois mais de façon illusoire et éphémère, et finalement cède la place à la mélancolie. Dans le combat pour ranimer le lieu, la résistance contre l'écoulement du temps et le changement des mœurs a échoué. La volonté a finalement cédé à la loi du temps, à l'usure, au déclin de la vie réelle. Les lieux, ou plus exactement, les souvenirs, perdent les valeurs originales.

« La domination du passé » fournit la source d'inspiration mais elle provoque aussi un accablement chez nos protagonistes : « L'individuation se poursuit dans la vie de celui qui cherche à s'affranchir des modèles antérieurs, de celui qui s'apprête à crever le statu quo ante social, de celui qui s'efforce de se libérer de la domination du passé. » (LP, 138).

On croyait qu'en conservant toutes les vieilles choses, on gardait également leur valeur d'antan. Redonner vie à ces objets semble une façon de faire revenir le temps, parce que, dans la philosophie quignardienne, toutes choses ont une âme de jadis, elles se rappellent l'une de l'autre. Ce lien amène l'homme à tisser un mythe du lieu autour des objets les plus personnels, les plus vénérés : « Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. »³⁶. Mais en réalité, les objets représentent un morceau du passé, ils hèlent le passé mais ils ne peuvent le remplacer ni le ramener au temps présent. Ils nourrissent les rêveries mais leur âme reste inaccessible dans la réalité. C'est là que la mélancolie prend sa revanche.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons déjà constaté qu'il y a des détenteurs de souvenirs dans l'œuvre de Quignard dont fait partie Monsieur de Sainte Colombe, qui entretient la maison, la chapelle avec les souvenirs de sa femme, avec des fleurs, des

³⁴ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.23.

³⁵ Idem., p.21.

³⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.25.

arbustes qu'avait plantés sa fille défunte. Grâce à cette garde, l'amour ne diminue pas, il semble même renforcé : « Je ne sais comment dire, Madame. Douze ans ont passé mais les draps de notre lit ne sont pas encore froids. » (TMM, 53), disait-il au fantôme de sa femme. En même temps, tout n'était qu'illusoire. Après les départs de sa femme, de sa fille, de la cuisinière, la place reste réellement vide.

Dans *Villa Amalia*, à part Ann et son père, la plupart des gens sont attachés aux vieux objets liés aux êtres aimés, de la mère à l'enfant : Georges conserve sa vie précédente avec son ancien compagnon défunt dans « la vaste maison principale, sans grand intérêt, très propre, très confortable, trop meublée, trop coquette, cossue, d'une dizaine de pièces », (VA, 42) comme faisait sa mère le temps qu'elle était en vie : « Le vieux salon était plein de meubles, d'objets de tous âges, beaucoup d'horreurs. » (ibid., 17). La mère d'Ann fait exactement les mêmes gestes : « Le salon était plein de cadres anciens, de photos de famille. Des centaines d'images recouvraient tous les murs. Sa mère partageait son temps désormais entre le salon et la cuisine. » (ibid., 50). C'est un monde de souvenirs dans lequel ils sont contents de passer tout le reste de leur vie, mais en même temps, toutes ces choses-là les embarrassent : « Je ne sais pour qui elle conservait tant de choses... Je ne sais pas pour qui j'accumule tant de choses moi-même... » (ibid., 22), disait Georges.

Les romans tournent autour de ces questions : Pour qui cherche-t-on de l'introuvable ? Pour qui conserve-t-on de l'invisible ? Pourquoi finalement ne garde-t-on que du néant ? Qu'est-ce qui est illusoire ? Qu'est-ce qui est réel ? La frontière entre les deux mondes est mince, comme nous disait Quignard : « J'écris le plaisir dangereux des retrouvailles. Il n'y a pas de retour qui ne risque la désintégration de soi ou l'absorption. » (VS, 163).

Karl ne voit toujours pas Bergheim au temps présent, à cause des souvenirs d'alentour, dans la terre, dans l'air, dans la langue, le passé règne du début jusqu'à la fin du roman. Les retrouvailles ne sont pas toujours heureuses : il y a de l'angoisse, de l'espoir, de la déception, du malaise lors de la confrontation avec les vestiges du temps : « Je retrouvai Bergheim. J'enfonçais des clous. Je faisais déménager des meubles, faisais des taons. [...] Un jour, sur la colline, j'eus peur. Je ne ressentais pas la joie que j'en attendais. Je voulais tout conserver, tout accumuler. » (SW, 348) ; « Pourtant un sourd malaise persistait. Une fois la maison des gardiens remise à neuf,

Frau Geschich s'installa. Je pus lui laisser la garde de la propriété et le soin de surveiller les travaux. » (ibid., 349).

Ce malaise et cette fuite résultent du choc des retrouvailles, parce que la mélancolie subsiste et ressurgit à son tour. Il y a des gens qui fuient toute leur vie, comme Ann et son père, mais la mélancolie persiste et les suit partout.

Revenons sur l'image de Mademoiselle Aubier, qui a été élaborée comme modèle caractéristique pour tous les désirs de rétrospection : « Elle chante des chants qu'aimait sa mère. » (ibid., 18) ; elle « parlait une langue fleurie et désuète » (ibid., 53), avec « les sentences très "Troisième République" » (ibid., 55) ; « Elle ne parlait jamais d'elle-même et, pour parvenir à ne parler jamais d'elle-même, elle se référait sans cesse à sa mère » (ibid., 24). Pourquoi tant d'efforts pour sacrifier une vie ? Plus loin dans le roman, de la même façon que nous pouvons voir Delphine répéter des gestes de sa mère envers son fils : « C'était si saisissant : c'était **Ibelle** vingt ans après. », songeait Karl. Cette remarque renforce la pensée philosophique sur l'origine de Quignard : « C'étaient des vieux rites qui remontaient aux Mérovingiens, qui remontaient aux Celtes, qui remontaient à la grotte de Lascaux. » (ibid., 419) que nous développerons dans la troisième partie de cette thèse. Mais d'abord constatons l'idée qu'un sacrement aurait le pouvoir de faire renaître d'anciennes valeurs chez les personnages quignardiens, particulièrement chez Mademoiselle Aubier :

Cette petite femme pleine de vie, qui sait créer un monde à part autour d'elle, un Éden, qui peut susciter des sentiments maternels chez les autres, dont on croyait qu'il y avait une source de vie inépuisable en elle, décline finalement.

Le tour de chant dans le salon de musique chez elle tous les dimanches après-midi émerveille Seinecé et Delphine autant qu'il agace Karl et Isabelle, car pour eux, écouter de la musique, « Cela émeut toujours trop, et puis cela émeut en vain. » (SW, 29). C'est exactement ce terme : « en vain » que l'on pourrait emprunter pour exprimer la défaillance de Mademoiselle Aubier : « J'ai souvent songé depuis combien ces rites évoquent de vieux restes en nous, que ce soit au concert, à l'opéra, en classe, en réunion ou à la table familiale de l'enfance, une petite meute suspendue aux lèvres du conteur ou du chanteur, ou du prêtre, ou du tyran. » (ibid., 31-32). Les comptines du temps de sa mère et le rituel dans le salon de musique ont été renversés, ridiculisés même en quelque sorte, malgré la peine qu'elle se

donnait, « Mademoiselle Aubier ignorait avec beaucoup de grandeur les fous rires, le regard toujours accroché dans les franges de perles roses et jaunes qui pendaient au-dessous du globe de la suspension [...] » (ibid., 31). Puis, à la fin de sa vie, elle ne peut plus répéter sa mère, elle se rend compte de sa défaillance, de la limite d'une vie. Elle se montre anéantie, sa vie se termine sans qu'elle ait vécu un jour pour elle seule. Le vainqueur de cette confrontation entre la réalité et le rêve est enfin désigné. À la fin du roman, dans le retour de Karl, la maison de Saint-Germain-en-Laye perd la lumière rosée d'autrefois, une lumière « extraordinairement lumineuse », « la lumière intense » (ibid., 9-10), une lumière qui représente un temps paradisiaque : la jeunesse : « Nous étions très jeunes. » (ibid., 11). Cependant, il nous semble que ce n'est pas une simple coïncidence. La pièce que l'on croyait rose en réalité était bleue ! Cette couleur de joie, de bonheur, d'enchantement des jours heureux n'est qu'une lumière de fantaisie, d'hallucination. La révélation paraît stupéfiante, mais l'explication semble évidente : « Je songe tout à coup que l'heure suffit à expliquer cette extraordinaire lumière grenue, lumineuse et rose qui baigne dans mon souvenir cette chambre. » (ibid., 11) ; « C'était une couleur due à l'heure, non au site même » (ibid., 417). Avec le changement du maître, le lieu perd aussi l'enchantement mythique d'un jardin Eden jadis : « Tous les meubles étaient autres, en bois de Suède, avec des étoffes si colorées, si gaies que c'était à pleurer de tristesse. » (ibid., 417). Cet oxymore exprime lui-même non seulement la déception mais surtout la nostalgie des temps merveilleux.

Chercher le temps perdu demeure toujours un des thèmes les plus éternels dans la littérature, dans l'art, reconnaît Pascal Quignard : « [...] l'emprise, la dépendance, le passé nous captivent » (VS, 131). Certains croient le trouver en l'immortalisant sur des tableaux, ou en l'inscrivant dans des romans, mais pour Quignard, la conclusion reste mélancolique :

« Il n'y a pas de retour au pays. Le pays est la nuit.

Il n'y a pas de retour à l'ancien temps. Le temps est ce qui arrive.

Il n'y a aucune « ante-chronie » qui fonde. » (LP, 93).

Où se trouve le refuge éternel ? Ann Hidden construit, reconstruit « sa hutte Gumpendorf » plusieurs fois, à Paris, sur l'île Ischia, au bord de l'Yonne, puis à Paris une fois de plus... mais finalement, elle les met toutes en vente, rien ne l'accroche, le monde des vivants

s'est éloigné d'elle, tout comme Claire, qui suivait les traces de son amour, de ses parents, des voix mystérieuses, des morts jusqu'à sa propre disparition.

L'enchantement cache bien la mélancolie dans ses replis, dans sa profondeur. On trouve chez Quignard ce qui est éphémère : le ré-enchantement bouleversant et fragile, on trouve aussi ce qui perdure : la mélancolie inséparable de la recherche d'une terre d'origine, de la hantise de la rupture primitive... Il y a dans l'œuvre de Quignard, ce lien si profond, si crucial, entre l'enchantement et la mélancolie. Ce lien passe par la nostalgie, « la maladie d'Ulysse, la maladie des chasseurs qui se sont éloignés du feu du cercle des femmes, la maladie des héros »³⁷.

³⁷ Pascal Quignard, *Abîmes*, Édition Grasset & Fasquelle, 2002, p.43.

DEUXIÈME PARTIE : DE L'ESPRIT DES LIEUX À LA MÉLANCOLIE

Chapitre 1 : « Enfants d'Eve exilés dans ce monde »

Nous pouvons constater que, depuis ses premières œuvres, Pascal Quignard s'impose comme un écrivain extrêmement sensible à tout ce qui n'est plus présent dans la mémoire des hommes. De plus, en tant qu'écrivain, il assume une responsabilité particulière : « Un écrivain est un homme qui n'arrête pas de vouloir se défaire de l'obscurité, qui n'arrive jamais à sortir tout à fait de l'obscurité. » (VS, 374). Les lieux perdus, les maisons abandonnées, les artistes oubliés font partie des préoccupations principales de cet artiste, et parmi ces « ombres errantes », il y en a une qui paraît perdue, esseulée et mélancolique : celle de l'enfant exilé.

Dans *Les Paradisiaques*, Pascal Quignard a écrit : « Enfants d'Eve qui êtes exilés dans ce monde l'idée de paradis persiste dans ce simple souvenir d'avoir été nu dans un lieu d'eau. » (LP, 280). C'est une phrase plus poétique que discursive, une idée plus énigmatique qu'explicite, mais elle exprime l'image d'un exil particulier, un exil forcé qui s'opère de manière instinctive. Cette phrase met l'accent également sur la première perte, entraînant donc la première nostalgie, tout en indiquant où est la source, et l'origine imaginaire de l'homme. Cet exil a engendré une mélancolie inconsolable. Ce premier lieu laisse un vide dans la vie humaine, une première vie sans écho, que personne ne peut décrire et qui devient une obsession pour l'homme quignardien, qui suscite une nostalgie pourtant indicible et indéfinissable. À partir de cette figure, la quête des lieux équivaut à la quête de l'appartenir, tout comme le désir du retour et la fascination de l'origine : « Enfants d'Eve exilés dans ce monde » cette expression cherche le chemin menant au point de départ.

Un peu plus loin dans le même livre, Quignard revient sur l'appartenance vitale au lieu d'origine de l'homme. Une emprise « sans mémoire » : « Un appartenir erre dans la vie sur la terre. Ce « sentiment de la nature », les Sibériens, les Indiens d'Amérique, les Japonais l'ont conservé. Il ne s'agit pas de beauté. Il s'agit d'appartenance au « lieu en personne », dans un temps précis du lieu [...] » (ibid., 280-281). Sans mémoire et temporaire, telle est la caractéristique du perdu, et d'après Quignard, « tout commence dans le pays perdu », et « Le roman et les contes commencent quand le personnage sort de la maison. Le héros va de maison

en maison pour conquérir son identité. » (VS, 407). La conquête de l'identité est synonyme de l'exil dès le moment où l'enfant quitte sa première demeure – le ventre de sa mère pour errer dans ce monde, pour aller chercher ce qui fait partie de lui et ce qui [ou bien ce à quoi il] lui appartient.

De toute évidence, ici, la définition de l'exil selon Quignard ne correspond pas à celle que l'on peut trouver dans les dictionnaires : L'exil de l'Enfant d'Eve n'est pas vraiment une « expulsion de quelqu'un hors de sa patrie, avec la défense d'y rentrer »³⁸; ou un autre sens qu'indique le dictionnaire Larousse : « Situation de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement, où il aime vivre ; ce lieu où il se sent étranger, mis à l'écart ». Dans son œuvre, Quignard nous présente sa propre thèse : l'exil a été déclenché par un état primaire exprimant par un verbe du même préfixe : exister (exister : son origine latine est « exister » - être placé, sortir de), de ce fait, on pourrait dire que, pour l'écrivain, l'exil est en harmonie avec l'existence. La vie de l'homme est un exil, autrement dit, « l'enfant d'Eve exilé dans ce monde » représente exactement le destin et aussi l'état d'âme de chaque homme quignardien, quel que soit l'âge qu'il a, le lieu où il vit. Cette thèse a été développée en plusieurs étapes et exprimée par diverses formes, récits, essais, romans, ce qui donne à cet écrivain une double marque philosophique et littéraire inséparable et indéniable.

Dans ce chapitre, dans un premier temps, nous essaierons de présenter l'idée du caractère éphémère de la vie à travers l'image des enfants-anges qui semble correspondre à un exil vital. Dans un second temps, nous aimerions avancer en approfondissant l'idée de la distance que l'on rencontre dans la déchirure familiale comme un exil affectif, filial. Enfin, notre troisième objectif est d'éclairer une crise de l'individu à travers la question de l'exil identitaire. De la nostalgie du lieu premier à la recherche de l'identité, de l'origine, tel est le chemin qui conduit l'homme à s'approcher de l'essentiel. « De l'esprit des lieux à la mélancolie » représente le destin de l'homme quignardien, à travers la nostalgie des lieux. La mélancolie pourrait y trouver sa source d'inspiration et s'accroître à travers certains passages.

³⁸ Dictionnaire Le Grand Robert

(1) L'enfant – L'ange solitaire exilé sur terre

Il est inévitable de rappeler que l'enfance reste une des occupations les plus importantes dans l'œuvre de Quignard. À travers le regard que porte l'écrivain sur le temps, sur ses personnages-enfants, nous pouvons remarquer plusieurs raisons de cette importance : l'enfance se présente comme un temps angélique, irréversible, elle est un symbole fort de la pureté, de l'innocence, elle est une des inspirations de l'œuvre quignardienne, à travers laquelle les plus beaux rêves et occupations de la vie se dessinent.

Le portrait des anges exilés

Quignard nous présente les enfants les plus beaux du monde dans son œuvre, de Delphine, Juliette ou Charles dans *Le Salon Wurtemberg*, Lena dans *Villa Amalia*, Madeleine et Toinette dans *Tous les matins du monde* auxquels il n'a pas hésité à donner des épithètes destinées aux anges.

Nous croisons dans l'œuvre de Quignard les enfants qui apportent de nouveaux bonheurs à la vie. La lumière qu'ils diffusent semble presque matérialisée : « Quand on est encore enfant, chaque partie du corps qu'on aime émet une lumière. Rien ne procède encore tout à fait du monde solaire. La lumière vient du cœur de l'enfant. (VA, 282), ou encore : « Aimer comme on aime les enfants c'est sauver de la mort. » (ibid., 291).

Pour Delphine: « Elle avait eu deux ans et demi, puis trois ans. C'était l'enfant la plus délicieuse qu'ait connue le monde. » (SW, 42) ; « Florent portait une passion exclusive à sa fille. C'était l'adoration d'une minuscule déesse. » (ibid., 43).

Pour Juliette : « Juliette minuscule – c'est sans doute la plus belle femme que j'aie connue. Même parmi les femmes les plus glorieuses qu'aient célébrées les hommes – non comptées bien sûr Didon, reine de Carthage, Hélène de Troie et les demoiselles Tatin – je crois qu'il me faut donner la pomme d'or à la petite Juliette Seinecé âgée de quelques mois » ; « « Que Dieu te garde », lui disais-je tout bas et j'ajoutais au fond de moi : « Pour moi et pour la joie du monde. » » (ibid., 344).

Pour Charles : « Je me pris de passion pour le petit Charles, âgé de trois ans. Il avait un visage délicieux, un gros visage encore de nourrisson, des joues de petit hamster qui craint de manquer et emmagasine les graines de tournesol pour l'hiver. » (ibid., 343).

Sous les yeux admiratifs du narrateur, ces portraits angéliques apparaissent à la fois précieux et fragiles, précieux parce qu'ils nous rappellent la plus belle part de tout homme dans un temps précis mais très lointain, dans le jardin Eden, fragiles parce que ce temps précieux ne dure jamais, pour les petits anges de Quignard, il s'agit parfois d'un éclat de la vie, mais sa présence fugitive ne fait qu'intensifier leur existence.

L'envie de rester auprès des enfants est devenue une passion chez Karl : « J'ai pris plaisir à l'enseigner aux enfants - plus qu'aux adultes à vrai dire - outre le revenu que j'en ai retiré. Leur visage, leur maladresse, leurs mollets et leurs genoux souillés, leurs mains minuscules, blanchies sous l'effort, tachées d'encre, leur regard anxieux et immense comptent parmi les choses qui sont belles. » (ibid., 70).

Chez un écrivain qui est submergé par la nostalgie du temps comme Quignard, l'enfance suscite toujours des regrets par son côté irréversible, par sa pureté incomparable et sa fragilité. Surtout, parce que dans son œuvre, les séjours des enfants d'Eve ne sont pas toujours joyeux, heureux, satisfaits. C'est une des raisons pour laquelle l'écrivain associe « l'enfant d'Eve », et « l'exil » « dans ce monde ». **Leur présence** apporte de la magie et du bonheur à la vie, mais elle rappelle aussi la perte, l'éphémère, d'une manière inévitable. Parfois nous avons l'impression que ces personnages jouent un rôle aussi symbolique que personnel, individuel. Un individu qui cache un désir symbolique : celui de revenir à l'enfance, celui de percer le premier secret du temps perdu, comme concluait l'écrivain dans *Vie secrète* : « La chose sidérante : la chose qu'on perd de vue, invisible. » (VS, 184).

Nous remarquons que, lorsque les enfants-anges commencent à prendre la conscience de leur existence, de leurs appartenances, de leurs passions,..., ils achèvent alors leur mission sur terre et quittent l'enfance et la vie d'une façon ou d'une autre. Et il existe dans les romans quignardiens des morts d'enfants, comme motif d'un retour au pays des anges, qui laissent derrière eux un vide irremplaçable.

Parmi ces enfants-anges, la petite Lena (VA) joue un rôle exemplaire. Son passage sur terre est la figure symbolique d'un ange exilé par excellence. Quignard a créé un merveilleux mélange d'innocence et de sagesse, de réel et de rêve, de joie et de tragédie. Passionnée par la musique, amoureuse des orages et de son amie Ann Hidden, Lena était « Une petite fille de deux ans, les pieds nus, mystérieusement haussée sur ses doigts de pied, les yeux levés immenses et noirs, belle comme une princesse de conte » (VA, 175), à côté d'elle, Ann Hidden était « une femme couverte de cadeau. » (ibid., 208). Mais comme tous les anges exilés, Lena ne s'accrochait pas à la vie terrestre. Dans le roman d'environ 300 pages, sa mort a été décrite brièvement en quelques phrases, tout comme son passage sur terre :

« Lena toute bleue.

Giulia hurlait.

[...] Magdalena Radnitzky était morte à l'âge de trois ans, absurdement, étouffée par une cacahuète. » (ibid., 226).

Cette intention narrative intensifie non seulement le fait et le motif romanesque mais aussi la thèse sur l'existence de l'auteur. L'énigme de l'apparition et de la disparition des anges exilés reste intacte. Sa disparition est donc aussi inopinée que son apparition dans la vie d'Ann. La dernière scène d'adieu entre elles rappelle exactement leur première rencontre : au fond du couloir obscur, dans la chambre engloutie dans le noir, la petite désormais inanimée semble attendre aussi un dernier baiser, un dernier chant de son amie comme lors de la première fois :

« Il faisait très sombre. Les volets étaient tirés.

Elle s'accroupit près du lit, tomba sur les genoux, ne leva pas les yeux, regarda soudain.

[...] Elle posa sa tête près de la joue de la petite enfant. » (ibid., 227).

Comme tous les anges exilés, Lena accomplit sa mission sur terre, celle de déclencher une part cachée, inexplorée en son amie errante. Elle laisse derrière son passage une autre vie pour Ann, parce que, comme tous les morts dans l'œuvre de Quignard, l'image de la petite ne s'en va pas avec la mort, au contraire, elle se prolonge dans le reste du roman, elle revient dans les rêves récurrents d'Ann, comme le rappel d'un bonheur irréversible : « La scène était à peu près toujours la même: le soir, elles prenaient leur bain avant de dîner. Elles étaient si belles,

toutes les trois autour de la table, devant leur assiette, toutes propres, toutes roses, leurs cheveux mouillés, les vestes de pyjama toutes propres. » (ibid.,236). Jusqu'à la fin du roman, cette image reste une des rêveries les plus belles dans la vie d'Ann, mais une chose est sûre : les belles images, de beaux rêves du passé ne font que renforcer la douleur de la perte, « une douleur sans fond » (ibid., 228). Ainsi, en éloignant Giulia d'Ann, en dévoilant la vraie relation non-amoureuse entre Ann et le docteur Leo, en exilant Ann de sa villa Amalia, la disparition de Lena efface une vie heureuse sur l'île paradisiaque. Un ange s'en va, tout s'en va :

« Quand l'événement se réduit à son épreuve, aucune consolation ne console. Aucun alcool, drogue, café, tabac, chimie, somnifère, n'apporte son aide. [...]

Il faut que l'âme se tourne vers la souffrance, il est pour ainsi dire nécessaire qu'elle la subisse front à front, lui offre son temps, son abîme, sa détresse. Il faut qu'elle l'attire hors du corps. Il faut qu'elle la nourrisse d'autre chose que de soi. Il faut la tenter, lui lancer un appât, sacrifier un objet vers elle comme s'il s'agissait d'un être.

Ann Hidden décida de sacrifier la villa sur la mer. » (ibid., 234).

La perte de la villa Amalia résume donc toutes les disparitions possibles d'une vie comblée : le lieu de vie, lieu familial, l'amour, l'enfant, l'amitié, l'espoir... Ainsi, avec cette perte, un autre exil, une autre nostalgie s'ouvrent devant notre héroïne.

Dans d'autres romans de Quignard, il y a également quelques autres passages furtifs sur terre des enfants, comme celui du frère d'Ann (VA) qui est mort quand Ann n'avait que six ans, ou celui de Marie-Hélène (alias également Lena) – la petite sœur de Claire et Paul (LSM), qui a été victime d'un accident de voiture (mais aussi du drame familial) à l'âge de trois ans, ou encore celui de l'enfant beau et malade de Simon (LSM), ... Tous ces passages ne construisent pas vraiment un événement, un personnage ou une intrigue romanesque, mais ces destins mettent l'accent sur l'éphémérité et l'incertitude de la vie, ils font sentir que cette terre ne détient guère tout ce qui paraît le plus beau, le plus pur. Une fois de plus, le sentiment de perte y semble considérablement souligné, comme se confie l'écrivain dans le livre *Pascal Quignard le solitaire* : « Pour moi l'enfance est le sans-parole, le sans-symbole, le sans-bouche, l'inéprouvé. Elle erre comme cela, comme l'indicible de la langue par encore survenue. [...] Elle représente le

perdu (et pas le paradis perdu). Le perdu tout court. »³⁹. Ce perdu omniprésent a créé en partie l'univers de Quignard : toujours en quête vers l'invisible.

(2) L'enfant seul au monde

Seul au monde est l'état inhérent de l'homme quignardien

Si les départs des enfants-anges demeurent le symbole fort d'un exil vital, d'une perte définitive, il existe un autre motif de l'enfant exilé chez Quignard, un exil qui a été aussi déclenché dès l'enfance. Un enfant isolé dans l'enceinte familiale est un motif récurrent. Du *Salon du Wurtemberg* à *Villa Amalia* ou encore *Les Solidarités mystérieuses*, nous pouvons constater que, malgré l'entourage parfois très nombreux, son état inhérent, son héritage originel est d'être seul au monde. C'est une enfance absente de tout : le monde précédent, la langue parlée et la connaissance sur le nouveau monde.

Cette impression vient tout d'abord de la situation des enfants quignardiens, qui grandissent dans l'absence parentale, dans la séparation familiale. En plus, ce sont des enfants qui possèdent une âme extrêmement sensible, ce qui amplifie encore plus chez eux le sentiment d'être abandonné. Toujours seul, l'enfant cherche à combler la carence intérieure par les « remplaçants » extérieurs auxquels nous reviendrons ultérieurement.

Dans les romans de Quignard, il y a des pronoms, des lieux et des scènes de l'enfance qui reviennent spontanément et fréquemment, qui traduisent l'importance et l'origine des quêtes de l'écrivain, qui nous donnent des indices pour découvrir son monde solitaire, imaginaire. Pour comprendre cet univers, Quignard nous donne un indice en nous amenant dans les chambres d'enfants, la nuit, avant l'heure de l'endormissement. C'est une scène qui paraît presque banale du quotidien, une routine à la fin du jour, pourtant, ce lieu et ces personnages nous montrent un autre côté de la vie, celui de la vie nocturne.

De Monsieur de Sainte Colombe (TMM), Seinecé (SW) à Ann Hidden (VA), cette habitude devient indispensable et paraît presque solennelle. Ils sont tous des berceurs de nuit, des troubadours de nuit pour les enfants. Un lieu englouti dans la pénombre, un chant murmuré, un

³⁹ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, p.129.

enfant somnolent... constituent une cérémonie dont la chambre devient le théâtre principal à chaque tombée du jour. Ainsi, aller contempler ses enfants dans leur sommeil reste une des occupations nocturnes de Seinecé : De Delphine à Juliette, puis à Charles, la scène se répète chaque soir :

« [...] il s'asseyait à même le plancher durant des heures, auprès du lit de son enfant. Peu à peu ses yeux devaient s'accoutumer à l'obscurité dans le même temps que les comptines qu'il lui chantonait à l'oreille, si elle était éveillée, devenaient sourdes et basses. Longtemps après que son enfant s'était endormie, il restait auprès d'elle, la regarder dormir. Il disait qu'il contemplait alors, dans la pénombre, la vie si expressive qui anime ne serait-ce que les poings des enfants quand ils dorment. » (SW, 43).

« Florent revint de la chambre du petit Charles et celle de Juliette où il était allé, rituellement, les contempler en train de dormir. » (ibid., 330) ; « Après que Seinecé fut allé contempler les enfants abandonnés dans le sommeil » (ibid., 332).

Dans les chambres d'enfants, l'écrivain nous montre des transformations affectives chez ses personnages : Ann devient une mère adoptive, plus douce, et elle n'arrête pas de s'émerveiller encore plus chaque jour : « La petite réclama Ann. [...] Ann se le va. Elle poussa la porte laissée entrouverte. Elle chantonna près de sa joue un des chants roumains qu'elle avait joués. Elle se laissa tomber sur le plancher de sa chambre, dans la ruelle du lit de l'enfant. Elle psalmodiait le nez dans l'odeur de lait, de crème, de pâte, de sucre des petits enfants. Magdalena s'endormit d'un coup, poussant un grand soupir. » (VA, 177).

Cette scène nous rappelle également l'image de Monsieur de Sainte Colombe, qui venait en secours aux pleurs, la nuit, qui en ce moment-là se transformait en une autre personne que dans la journée : « Il était aussi violent et courrouçable qu'il pouvait être tendre. Quand il entendait pleurer durant la nuit, il lui arrivait de monter la chandelle à la main à l'étage et, agenouillé entre ses deux filles, de chanter [...] » (TMM, 11). Un père brut, ascétique la journée devient attentionné et doux la nuit. Rappelons aussi qu'il a même changé sa façon de jouer de la musique, pour ne pas déranger le sommeil de ses filles : « Il estimait que la musique aurait mis de l'encombrement à la conversation des deux petites filles qui papotaient dans le noir avant de s'endormir. Il trouva une façon différente de tenir la viole entre les genoux et sans la faire reposer sur le mollet. Il ajouta une corde basse à l'instrument pour le doter d'une possibilité

plus grave et afin de lui procurer un tour plus mélancolique. Il perfectionna la technique de l'archet en allégeant le poids de la main et en ne faisant porter la pression que sur les crins, à l'aide de l'index et du médus, ce qu'il faisait avec une virtuosité étonnante. » (ibid., 9). Tout le monde peut voir sa marque musicale à partir de cette technique ingénieuse, mais peu connaissent son origine ni l'attention d'un père.

Ce moment privilégié nous éclaire un peu plus sur l'importance de la vie nocturne dans l'œuvre de Quignard. L'écrivain nous révèle, que la chambre n'est pas l'endroit le plus sûr, le plus apaisant, au contraire de ce que nous pensons, ici elle apparaît comme un coin peu serein pour les enfants, surtout la nuit. Seuls dans la peur du noir, dans l'anxiété solitaire, dans l'insomnie, les enfants quignardiens paraissent comme de petits anges abandonnés. Cette angoisse nocturne revient maintes fois, non seulement dans des souvenirs mais aussi dans le quotidien de Seinecé de Karl, de Claire, ou dans les dépressions de Paul, adultes, comme si ces personnages ne quittaient toujours pas l'enfance.

Pourtant, pour les adultes ou les personnes âgées dans l'œuvre de Quignard, la chambre reste un lieu sûr et surement personnel et intime, elle reflète exactement leur personnalité, leur état d'âme et garde leurs traces même après la mort. Prenons quelques exemples chez les personnes âgées de Quignard. Nous trouvons dans leur chambre des souvenirs cumulés, des traces de leur caractère, de leurs habitudes, de leurs espoirs et même de leur corps :

La chambre à l'ancienne de Mademoiselle Aubier était très ornée, maniérée avec soin, pleine de décors qui reflètent parfaitement son caractère, ses manières, son langage fleuri et désuet : c'est « une vaste chambre très XIXe siècle, décorée à l'anglaise de boiseries blanches, de miroirs à biseaux, d'amples rideaux de velours gris » (SW, 54) ; « un fauteuil blanc, placé près d'un grand mimosa quatre-saisons en fleur qui [...] entêtait. » (ibid., 94) ;

Madame Marthe Hidelstein, la mère d'Ann (VA) à la fin de sa vie transformait son salon en chambre, où cumulaient les années d'attente en photos sur le mur « Le salon était plein de cadres anciens, de photos de famille. Des centaines d'images recouvraient tous les murs. Sa mère partageait son temps désormais entre le salon et la cuisine. Elle avait mis son lit au milieu du salon. » (VA, 50-51). Très curieusement, on voit apparaître ici une contradiction : Seule, elle n'a pas besoin d'espace privé, en conséquence, seule, elle n'a plus de vie privée.

Nous découvrons également plusieurs fois dans les romans quignardiens des chambres très simples, ou presque vides, qui en apparence ne gardent rien de privé, de secret, mais qui en réalité renvoient exactement l'image de leur maître, austère, solitaire, discret, comme celle de Monsieur de Sainte Colombe, d'Ann ou de Claire : La chambre de Claire sous les yeux de son frère : « C'était une chambre presque vide. La mienne [Paul] était pleine de disques (le bureau de Jean est plein de souvenirs familiaux, d'images saintes, de livres de philosophie). Chez elle il y avait très peu de choses, très peu de vêtements. Même pas de dictionnaires de langue. Pas d'images au mur. Sans la grande armoire, deux rayonnages sur quatre étaient vides. » (LSM, 222).

Retournons dans les chambres d'enfants, nous pouvons constater que, contrairement à l'image stable, identifiable que les chambres des adultes donnent, dans celles des enfants, il existe un monde nocturne plein de mystères. Seuls, tous les enfants réclament un repère dans l'obscurité. Ce repère peut apparaître sous plusieurs formes : une comptine, un murmure, un baiser, ou seulement une présence, un regard ou encore des bonbons.

Leur rappelle-t-elle leur monde premier, ou l'angoisse d'être expulsé à tout moment ? Ont-ils peur des rêves, des cauchemars qui viennent chaque nuit sans prévenir ?

Pour Quignard, la vie nocturne domine les activités diurnes d'une façon inconsciente mais évidente : « Il arrive que la nuit ne se retire pas tout entière des jours que nous vivons. [...] Même quand nous introduisons la clé dans la serrure de notre porte au terme de la journée de travail, nous sommes encore bouleversés par ceux que nous avons revus dans notre rêve et surtout par ce qu'ils nous ont dit. ». (LBS, 24-25).

Le rêve nocturne, l'angoisse nocturne demeurent source inépuisable du côté obscur de la vie, obscur en plusieurs sens. Si le noir, la nuit effraient l'enfant du côté réel, l'insomnie et les mystères nocturnes demeurent une véritable épreuve à surmonter pour les adultes : « La nuit, la lenteur de la nuit, l'insomnie me font peur. », se disait Karl. (SW, 171). Au fond de cette obscurité, c'est l'angoisse de perdre le repère, le repère visuel et celui de l'imaginaire et des rêveries, qui s'impose : « Il arrive que la nuit ne se retire pas tout entière des jours que nous vivons. [...] Nous avons beau porter de l'eau sur nos joues et sur notre front, la nuit laisse traîner quelques images qui luisent d'une lueur qui ne vient certainement pas du jour astral. » (LBS, 23-24).

Le lieu et le temps dans le souvenir d'enfance ne sont pas des images stables et fixées, mais l'angoisse et l'inquiétude restent comme des clous accrochés dans la mémoire. C'est le cas de Seinecé, enfant, délaissé dans les soirées par sa mère : « Aucune peur, disait Florent, ne pouvait être comparée à celle qu'il ressentait quand, tout petit enfant, dans la chambre de sa mère, sa mère s'habillait, sortait, le laissant seul entouré de photophores, de téléphone, et de bonbons. Drame ordinaire et cruel dans la pensée d'un enfant, sitôt le goûter avalé, l'angoisse de la nuit serrant la gorge, la tête enfouie dans la couverture du lit, pour se dérober à la crainte d'être seul et au chagrin qui y serait lié. » (SW, 96). L'image de l'enfant esseulé paniqué dans la nuit réclamant le point de repère nous montre la fragilité ainsi que la cruauté de son univers nocturne.

Claire connaissait aussi une enfance esseulée: « Enfant, elle les [les cousins] regardait constituer leur fagots. Ils l'excluaient toujours des travaux qu'ils faisaient. [...] Ils ne la supportaient pas parce qu'elle était brillante dans ses études, parce qu'elle était une fille, parce que leur mère la protégeait toujours. » (LSM, 25-26). Issu de même situation, Paul ne pouvait pas oublier « l'atmosphère à couper au couteau qui régnait au Pont Touraude et la méchanceté dont faisaient preuve nos cousins » (ibid., 110).

Le souvenir de Karl ne paraît pas meilleur. Désirant l'attention de sa mère, il reçut l'indifférence : « c'était l'impression atroce, enfantine, dans le salon de Bergheim, de me voir là, agrippé, raclant. D'être là à racler comme je l'étais, enfant, rejeté aux temps des culottes courtes et de l'indifférence universelle [...] Dans les yeux de ma mère je me vois. Lors de ses rares visites. Et sans qu'elle levât les yeux du catalogue des porcelaines de Meissen ou de son fume-cigarette. Et aucun son. » (SW, 194). Le lieu est étroit et fermé, l'ambiance est presque étouffante, l'enfant se sent malheureux, brisé, attirant en vain des regards de sa mère. Plusieurs fois dans le roman, la question revient amèrement : « Si mes souvenirs sont exacts ma mère préférait les petits animaux en porcelaine de Meissen aux petits garçons. » (ibid., 105). Tous ces désirs sans réponse se transforment au fur et à mesure en obsession sentimentale, en haine, en jugement amer sur l'absence de l'amour maternel en particulier, et affectent réellement leur vie, leur choix de vie après.

Pour remplir le vide, pour repousser l'angoisse, la peur, l'enfant cherche par tous les moyens, et souvent, il trouve les « remplaçants », soit un objet, soit une présence qui joue le

rôle d'un repère personnel, d'un compagnon d'enfance. En réalité, il s'agit d'un remplaçant particulier, qui remplit un vide sentimental, familial. Ces « objets » peuvent prendre différentes apparences, que ce soient des objets concrets comme les bonbons, les gâteaux, les boîtes métalliques de réglisse, des trombones, des timbres, des pièces de monnaie etc., que ce soit un remplaçant abstrait comme la musique, les comptines, ou une présence humaine comme celle des mères adoptives,... dans lesquels l'enfant trouve un compagnon de solitude. Ainsi, Seinecé est devenu expert de bonbons, Karl de boîtes métalliques de réglisse, puis de la musique. Lena a trouvé sa maîtresse de l'orage dans son amie Ann Hidden qui a aussi grandi avec la musique. Désormais, le remplaçant obtient un certain secret de nos personnages, et prend une place sacrée sur leur chemin.

Dans *Le Salon du Wurtemberg*, nous avons trouvé Seinecé, quant à lui, un « érudit du bonbon acidulé », surnom qui remonte sans doute aux soirées solitaires de l'enfance : « Les terreurs le jetaient au bas du lit où elle l'avait bordé; l'enfant tendait la main vers la réserve aux bonbons près de son lit, sur la chaise; il courait vers la cuisine pour apaiser sa soif, reposer sa bouche si sucrée » (SW, 96-97). Le pouvoir des bonbons a été souligné dans plusieurs extraits du roman, par plusieurs points de vue, plusieurs explications : Par exemple, Karl, « un expert des gâteaux », nous donne une explication plutôt philosophique sur cet amour posé sur l'objet : « Et moi-même, ce qui commençait de m'attirer de plus en plus dans les bonbons, au contact de Florent, c'était l'idée même d'envelopper sous plusieurs couches de sucres successives le noyau ou la vérité, ou le désespoir, ou le désir, ou la faute. Les bonbons font passer une espèce de pilule dont, faute de l'avoir encore perçu du bout de la langue ou croquée, nous sommes légèrement anxieux. Ils sont comme les sonates, les théories, les religions, l'amour, la peur même peut-être - qui sont autant d'enveloppes de sucre plus ou moins sirupeuses ou amères qui vêtent des nudités elles-mêmes plus ou moins enhardies ou frustes. [...] J'aime les gâteaux parce qu'ils ne cachent aucun secret, car ils ne cèlent aucune pilule, ... » (ibid., 59).

Mais Seinecé nous éclaire sur sa passion différemment : « Bonbon, marmonnait-il, cela veut dire deux fois bon! Jadis on les nommait baisers des mères! ». Cette explication étymologique paraît très simple et amère à la fois, parce que ce « baiser de mère paraissait une notion très étrange et très drôle, et constituer comme un cercle carré, comme un magnifique verger normand dans le désert de Libye, comme une Quatre-chevaux verte pénétrant dans

Troie assiégée et s'arrêtant aux pieds du roi Priam. » (ibid., 66), ironisait Karl. Le ton narratif et les comparants laissent entendre une amertume, une désespérance dans le désir d'être remarqué de l'enfant. Ces comparaisons incompatibles sinon presque absurdes montrent l'absence d'amour maternel, une figure récurrente dans l'œuvre de Quignard : La mère de Karl, celle de Seinecé les abandonnaient depuis leur enfance, Isabelle donnait naissance à cinq enfants dans sa vie mais finalement elle n'en gardait aucun, Claire s'enfuyait après avoir laissé deux filles dont une avait juste quelques jours de naissance. Les deux filles de Monsieur de Sainte Colombe grandissent sans leur mère, et les cousins de Claire étaient, eux aussi, privés de l'amour maternel car leur mère n'aimait que sa nièce, « Même l'amour de la mère, elle [Claire] l'avait volé », se disait amèrement Philippe Methuen à la fin du roman *Les Solidarités mystérieuses*. Pourtant, la présence de ces figures n'est pas là dans le but de juger l'amour maternel ou celui des femmes dans l'œuvre de Quignard, mais de souligner la fragilité, la sensibilité de l'homme quignardien, surtout celle des enfants devant l'incertitude et l'étrangeté des relations humaines. L'enfant quignardien subit plusieurs fois la fuite de la part des adultes : le père d'Ann Hidden, fuyant la ville bretonne et la vie familiale, s'est exilé à Los Angeles et attendait la mort de son épouse : « Je n'avais qu'une idée en tête, c'était de partir. S'en sortir c'est partir. Toute ma vie je fus ainsi » (VA, 258). Même la façon de choisir la mort de Simon est une manière de s'enfuir. Ici la frontière entre s'enfuir et s'exiler reste très mince, mais le vide laissé est toujours présent.

Dans tous ces cas, chez les enfants quignardiens, le désir d'une présence rassurante persiste jusqu'au bout de leur choix amoureux et familial. Et beaucoup d'entre eux renoncent au modèle familial traditionnel, en choisissant une vie solitaire et libre, en craignant toujours un abandon probable. Avec toutes ses expériences de la vie familiale, Karl analysait lui-même son choix : « Aux premiers mois j'avais songé à me marier avec Jeanne. [...] Mais tout en moi prenait peur et se révoltait à l'idée de consentir à une telle dépendance – et c'était comme s'il me fallait protéger autour de moi un abandon imaginaire et éternelle. » (SW, 366). Seul au monde, tel est le destin de l'homme, parce que, pour Quignard, « L'appel de la solitude est une des voix les plus irrésistibles qu'adressèrent dès l'origine les sociétés aux hommes. » (LBS, 54).

Entre la solitude douloureuse subie et la solitude recherchée, voulue, se déploient ces « plaisirs sombres » que nous allons analyser plus loin dans le troisième chapitre de cette partie.

L'absence originaire exprimée par le sentiment d'être « sans racine », « sans repère »

Pascal Quignard est un écrivain qui sait imposer sa propre histoire, son propre goût et sa passion aux personnages romanesques, qui donne aux lecteurs un accès discret, voilé à sa personnalité. C'est aussi peut-être une façon de se découvrir en contemplant l'autre, en examinant son incarnation. Ces personnages, comme l'auteur lui-même, ont des occupations particulières avec le langage, la musique et l'écriture, ils sont toujours tourmentés par des absences parmi lesquelles l'absence originaire constitue un des sentiments fondamentaux de l'œuvre.

Nous allons essayer d'analyser les réflexions de « l'enfant d'Eve exilé dans ce monde » sur le désir de s'enraciner, de s'ancrer dans le lieu et dans le foyer. En route pour conquérir son identité, trouver le lieu et le foyer lui appartenant, l'homme quignardien affronte des choix souvent difficiles, parfois impossibles, qui entraînent certaines défaillances qui seront désignées sous les termes de vide ou d'absence.

La première rupture avec la racine familiale est celle de la langue maternelle.

L'homme de Quignard est absolument sensible aux langues qui l'entourent. Le choix de la langue parlée est considéré comme le premier « passeport » de la vie des enfants. Parfois, ce choix est un véritable combat identitaire que nous pouvons remarquer chez les personnages romanesques :

Contrairement à Seinecé, qui s'intéresse aux multiples langues avec passion (« Seinecé était chartiste, possédait sur le bout du doigt de nombreuses langues anciennes » (SW, 20)), dans la famille de Karl, vivre avec plusieurs langues n'est pas un choix mais une déchirure, dès l'enfance : « Maman nous avait laissé le choix entre l'Allemagne et elle » (ibid., 88).

Ces choix douloureux décident par la suite de la vie, de l'identité des enfants, de façon irréversible. Pour la langue, Karl choisit le français, tandis que sa sœur Luise, vivant en Allemagne, refuse de parler français, refuse d'évoquer les souvenirs de sa mère, elle ne parle qu'Allemand jusqu'à sa mort. Cette déchirure linguistique qui provient de la famille, quel que

soit le choix, reste toujours une blessure, car se séparer de sa mère et de sa langue maternelle est un premier exil conscient en tant qu'un être humain.

Une question demeure sans réponse dans *Le Salon du Wurtemberg* : « Où étais-je ancré ? Étais-je français ? » (88),

Le refus de parler est une première manifestation de crise identitaire que connaissait Karl enfant : « S'écarter du langage à l'âge de dix-huit mois ne correspondit pas à un désir que j'aurais pu formuler, faute d'avoir eu le temps d'épouser les deux langues qui me saisissaient sans qu'il me fût possible de les saisir moi-même. » (VS, 377).

Dans *Vie secrète*, le narrateur revient encore sur son manque de repère linguistique : « Je pensais à ma propre enfance déchirée en deux langues, à la fin gagnée par le silence et la musique qu'à parler franchement j'avais confondus jusqu'à former une petite démente. » (VS, 38). Némie, la professeur de piano dans cette œuvre ne souffle jamais un mot sur son enfance non plus, parce que « Son enfance l'avait blessée, au point qu'elle ne pouvait pas l'évoquer. » (ibid., 36) « Elle écartait les confidences. Ou plutôt elle les expulsait. [...] Quand on la pressait encore, sur son enfance, Némie ne prononçait qu'une phrase. Cette phrase revenait sans cesse, tout bas : « Vous comprenez, je ne pouvais que me mordre les lèvres. » (ibid., 38). Comme Karl, elle choisit la musique pour exprimer son silence.

Pascal Quignard dans ses essais est aussi obsédé par la langue maternelle comme le narrateur de *Vie secrète*, qui se pose des questions, qui rêve de la vie des enfants monolingues, « au nombre desquels j'aurais si violemment aimé me compter : jamais dans leur maison n'aurait résonné qu'une seule langue. Jamais sur les lèvres de leur mère ne serait apparu un mot dont la consonance pût être incompréhensible. » (ibid., 46).

Pour aller encore plus loin, l'écrivain n'hésite pas à semer des doutes sur la définition de « langue maternelle », au premier sens du mot, pour souligner l'état d'âme récurrent et constant chez ses personnages : « Il est épouvantable pour moi ce mot de « langue maternelle ». Il m'inspire de l'effroi. Jamais ma mère ne s'est penchée sur mon lit. J'ignore presque le son qui sortait de ses lèvres. » (SW, 397), ou encore : « Une langue maternelle est une chose qui me paraît difficile à comprendre sauf si l'on veut dire, quand on emploie l'adjectif maternel, qu'un être est intrinsèquement méchant, impénétrable et sévère. » (ibid., 249).

Il y a donc plus d'une coupure maternelle dans leur choix, coupure linguistique et relationnelle.

Plusieurs fois dans son œuvre, l'écrivain revient sur cette rupture avec la mère – figure de la famille, centre d'attention de tous les enfants, mais aussi centre d'expulsion en même temps. Cette rupture évoque évidemment le sentiment d'être mal aimé, d'être malheureux, d'être délaissé chez l'enfant. Dans le système philosophique de Quignard, la figure de la mère est à la fois concrète et abstraite : elle est notre origine, elle est à la fois très proche et très distanciée avec notre existence, elle nous attire et elle nous pousse, plus on cherche à l'approcher, plus elle nous écarte en s'enfuyant, jusqu'à l'intouchable et l'ignorance. Une distance qui nourrit l'abandon, qui suscite et entretient l'exil originaire. Etre seul au monde est finalement le destin de l'homme chez Quignard, comme disait Georges à Ann : « Nos mères nous ont abandonnés dans ce reste de monde, dans ce beau gâchis de monde » (VA, 292).

La rupture familiale continue avec d'autres absences :

Ann a également eu une enfance difficile avec autant de ruptures familiales : la mort de son petit frère, la fuite de son père. Une seule chose a perduré, c'est l'attente interminable de sa mère, ce qui insiste encore plus sur la cassure de famille. Pour Ann, « Au bout de quelques heures aux côtés de sa mère toute la petite enfance revenait. Toute la frustration, la dépendance, l'éducation, les obsessions maniaques, la détresse, la haine réaffleuraient. » (VA, 48). Avec ces quelques lignes, Pascal Quignard trace pour nous l'enfance peu joyeuse d'Ann Hidden. Bien que ses mauvais souvenirs d'enfance ne soient pas décrits dans le roman de façon narrative, explicite, nous pouvons les ressentir à travers ses sentiments, son angoisse permanente quand elle revient dans la maison de sa mère. Les traces physiques sont peu à peu perdues avec le temps que nous pouvons voir dans les chambres à l'étage abandonnées, les papiers sur le mur rongés par le climat et la mer, mais l'ambiance d'autrefois y règne encore entièrement.

« Toute l'atmosphère se tendait de nouveau comme une corde de violon sur la touche.

Toutes les joies qu'elle s'était promises avant de venir se transformaient de nouveau en épreuves difficilement supportables. » (ibid., 48).

Une des causes qui crée des troubles « difficilement supportables » chez l'enfant quignardien se trouve dans le prénom qu'il porte : Si le nom est précisément défini pour chacun, le fait de porter plusieurs prénoms pèse sur l'enfant d'une façon perturbante.

Analysons un extrait dans *Le Salon du Wurtemberg* qui exprime les déchirures des enfants de Bergheim avec leurs doubles prénoms (parfois triples) :

« J'étais troublé, enfant, qu'on m'appelât indifféremment Karl ou Charles. Ma sœur Lisbeth m'appelait le plus souvent Charles. Luise, Cäcilia et Margarete m'appelaient Karl – et même « Ka » lorsque Cäcilia appelait sa plus jeune sœur « Ga » – ou encore « Marga » et moi « mein Ka ». Ma mère disait toujours Charles. Je bâtissais des rituels compliqués pour bien percevoir à quel moment il était plus judicieux de dire Karl et je cherchais à me rappeler la liste des bénéfices que je pouvais en retirer alors. Mais le plus souvent je m'entravais dans un système au demeurant simple, et dans les évitements superstitieux soit de Karl, soit de Charles. [...] Mes sœurs ont-elles souffert autant que moi de ce déchirement au sein de leur prénom ? Je suis incapable de le dire mais, pour Marga, je crois qu'il en a été ainsi. Elisabeth et Lisbeth, Louise et Luise, Cécile et Cäcilia, Marguerite et Margarete, Charles et Karl, la transcription se faisait aisément – et d'autant plus aisément qu'elle était due à une transaction entre maman et papa – pour ceux qui nous entouraient, mais non pour nous-mêmes. Nous prenions des canifs et nous sculptions nos noms sur les hêtres et les ormes du parc. Parfois encore quand je vois de grands hêtres, et des ormes – de si rares ormes –, ce n'est pas au vaste jardin de Bergheim que je songe tout d'abord, je songe à nos noms. Et non point aux lettres entaillant l'écorce mais à nos prénoms sonores, prononcés devant nous, comme matérialisés et découpés douloureusement dans nos âmes – matérialisés comme le souffle se transforme en une brume opaque au-devant des lèvres l'hiver. » (SW, 48-49).

C'est un long extrait sans aucune coupure, sorti de la mémoire de Karl qui retrouve l'angoisse identitaire qui était la sienne, enfant. Si chaque prénom porte un sens différent, qui représente une unité à part, une personnalité inégalable, le fait d'avoir porté plusieurs prénoms entraîne inévitablement un trouble individuel. Cette ambiguïté de la part des autres crée l'incertitude et bouleverse l'enfant, parce qu'il ne peut plus s'identifier lui-même dans tous ces représentants, qu'il est exilé de son propre prénom, de son égo.

Dans ce désordre, plusieurs questions souche se révèlent, les questions non seulement de l'enfant, mais aussi de l'homme. Ce qui fait partie de nous existe-t-il réellement ? Pourrions-nous décider de notre vie, de notre identité alors que nous n'avons pas pu choisir notre nom, notre prénom ?

Notre nom, notre prénom nous représentent d'une façon indépendante que nous ne pouvons ni décider ni contrôler, ni refuser.

Les enfants quignardiens ne peuvent réclamer cette absence identitaire, mais ils nous donnent tous les symptômes visibles mais indicibles. Il faut préciser aussi qu'il n'y a pas vraiment d'enfants-personnages chez Quignard, nous rencontrons surtout des souvenirs d'enfance qui resurgissent maintes fois dans la quête identitaire continue du personnage.

Plusieurs prénoms expriment l'idée d'un prénom innommable.

Plusieurs langues, l'absence d'une langue maternelle.

Plusieurs choix, l'unique choix impossible.

Finalement, c'est l'absence identitaire qui dérange et qui prolonge l'exil et le sentiment sans racine de l'enfant, même quand il est au milieu de la famille.

(3) La nostalgie du lieu sans terre

Chez Quignard, dans chaque maison d'enfance, il y a des lieux qui gardent des souvenirs douloureux. Dans la mémoire de nos protagonistes, ce sont des coins où l'enfant s'affronte à des désirs impossibles : le lieu le plus malheureux de Karl se trouve dans le salon de musique, pour Seinecé, dans la chambre de sa mère, pour Paul et Claire, il s'agit sans doute de la ferme de son oncle, au milieu des cousins peu empathiques. Dans la narration, les descriptions de ces lieux sont brèves et monotones, des lieux peu lumineux, peu chaleureux, dont la couleur dominante est souvent le noir ou la pénombre, sans couleurs vives. Pourtant, tous les lieux qui ont marqué le sentiment d'être abandonné repoussent et en même temps suscitent l'envie de retour des personnages. Repousser en apparence mais attirer au fond, malgré l'accablement du passé dans tous les coins de ces maisons, avec un sentiment d'effroi, de répugnant, de répulsion

parfois. Mais au fur et à mesure, la nostalgie du lieu d'autrefois appelle le retour de ces personnages, comme nous l'avons déjà vu dans la première partie de notre thèse.

Pourtant, il existe chez Quignard une nostalgie particulière, qui porte sur un lieu unique, celui de la première maison de l'enfant, quand il n'était qu'un fœtus : le lieu dans le ventre de sa mère. Il s'agit d'un lieu que tout homme connaissait avant la naissance, avant l'existence individuelle. C'est un monde temporaire et surtout sans terre, un monde que nous quittons au moment de l'accouchement de notre mère et personne ne peut en retenir le moindre souvenir ni y retourner. C'est l'Éden de tout homme si nous relisons une définition chez Quignard : « Où est situé Éden? Le paradis terrestre est le jadis fait lieu. Le jadis n'est pas le site de l'origine: il est l'espace en tant que préoriginel. En ce sens l'espace de l'Éden n'est pas dans l'espace. L'Éden définit l'espace avant la sortie du corps dans l'espace externe. C'est le temps avant l'espace. » (LP, 19). L'enfant d'Eve est expulsé de ce lieu paradisiaque et commence une autre vie dans le bas monde.

L'essayiste Quignard nous présente une théorie sur la naissance et la relation avec ce lieu premier d'une façon peu ordinaire :

« Naître, c'est perdre sa mère.

C'est quitter la maison de sa mère. Sa trace est "toutes choses perdues". Tout perdu commémore l'amour *comme au premier instant*. » (VS, 126).

Ce qu'il appelle « la maison de sa mère » n'existe qu'en certains temps, et le déclenchement de l'exil est la naissance elle-même. L'enfant a été expulsé de son royaume sans pouvoir rien exprimer : « La naissance n'est pas un choix. » (ibid., 131). Elle est donc équivalente à un abandon, un exil forcé pour le nourrisson. Dans un extrait de *La Barque silencieuse*, l'écrivain confirme une fois de plus sa réflexion sur la naissance et l'exil de l'homme :

« Exii. Je suis sorti. C'est l'exil. [...] »

La relation que nous entretenons depuis la naissance à l'abandon, à l'eau, à l'absence, au perdu, au besoin, à l'ombre, à la solitude, n'est que ravivée à l'occasion des morts qui ne cessent de s'effondrer le long du chemin de notre vie. L'abandon est le fond de la tête. » (LBS, 31).

Pour le philosophe, cette expulsion brutale revient comme une obsession dans l'esprit de l'homme quand il commence à enquêter sur son origine. L'arrivée d'un nourrisson au monde est à la fois un commencement et une perte, une perte absolue, sans recours, sans trace. L'exil de l'origine suit l'homme jusqu'au dernier moment de sa vie : « Nu je sorti de l'utérus de ma mère. Nu je retournerai à la terre. Car nous n'avons rien apporté à ce monde que nous ne le remmenions avec nous au-delà des portes noires. » (ibid., 21).

Avant d'être abandonné sur terre, l'homme aurait appartenu à un autre monde, telle est l'impression que l'écrivain nous livre à travers des images, des « vies » dans son œuvre. C'est donc une nostalgie à la fois instinctive, abstraite mais inhérente que l'homme porte en lui dès le premier pas dans ce monde :

Les cris des nourrissons sur le navire dans l'image qui ouvre *La Barque silencieuse* illustrent cet abandon d'une façon très sombre : C'est « un coche d'eau qui transportait des nourrissons » ; « Les corbeillats transportaient de Paris à Corbeil d'autres petits afin qu'ils têtent le sein et sucent le lait des nourrices dans la campagne et la forêt. », « un bateau de nourrissons qui voguait sur la Seine, longeant les berges, hurlant » (ibid., 10). Leur vie commençait par la séparation avec leur mère, par l'éloignement du pays natal sans les connaître, par un voyage au milieu étrange, avec les autres exilés. L'image paraît froidement tragique, hantée, et cet exil se définit par une ignorance totale : « L'enfant est l'inconnu de la naissance. » (ibid., 13). Il s'agit d'une étrangeté des deux côtés : la mère est incapable de reconnaître son enfant : « puisqu'elle ne l'a vu jamais que le jour où elle l'a mis au monde » (ibid., 12) et l'enfant est incapable d'exprimer sa reconnaissance. Devenir des étrangers l'un pour l'autre dès la naissance est un détachement radical de l'origine.

L'image d'un bateau, d'un coche d'eau, d'une barque ou une vieille péniche apparaît d'une façon récurrente dans l'œuvre de Quignard, comme un symbole polysémique : il ne s'agit pas seulement d'un véhicule aquatique, mais aussi de l'emblème de quelque chose d'antique, d'originel, de l'éloignement dans le temps et dans l'espace. Le cours d'eau qui ne s'immobilité jamais représente ici l'esprit d'un voyage indéfini, indéfini en ce qui concerne la destination et le but, dont le point de départ est probablement l'origine, parce qu'« Il n'y a pas de racine terrestre à nos vies puisque l'origine en est aquatique. La source est hallucination, faim, désir. » (LP, 14-15). L'image du bateau hurlant au long des rives ici dans *La barque silencieuse* paraît

irréelle. Ce qui nous frappe, ce n'est pas seulement les cris d'enfants que l'on imagine au premier abord, mais aussi le bruit de l'eau qui coule et qui bat le flanc du navire, le vent qui hurle au long de la rivière... Le son et l'image impressionnants donnent à ce voyage un aspect mystique.

Une expérience de l'exil à partir du déclenchement du temps met un terme à l'innocence et à l'immédiateté du premier contact avec le lieu enchanté. Elle introduit aussitôt la connaissance de la séparation et la conscience de l'éloignement du moment premier. À partir de ce moment-là, la perte demeure un des sentiments les plus fondamentaux de l'homme quignardien : « Nous emportons avec nous lorsque nous crions pour la première fois dans le jour la perte d'un monde obscur, aphone, solitaire et liquide. Toujours ce lieu et ce silence nous seront dérobés. Toujours une caverne noire, des voies souterraines, des ombres avant soi, des sombres bords, une rive trempée hantent l'âme des hommes partout. » (LBS, 63).

Quignard dans *Vie Secrète* parle beaucoup de la fascination ou de l'emprise de la mère sur l'enfant après la naissance : l'enfant commence sa vie par l'éducation maternelle, par les premiers regards, premiers mots et premières nourritures de sa mère, à laquelle il ne peut résister, et avec l'exil de son premier royaume, il perd son identité première : « L'amour captive, l'emprise capte, la langue capture, la dépendance familiale accapare comme les lèvres de la mère celles de l'enfant, ses regards son regard, l'aliment et enfin le curieux aliment nommé langage qui s'introduit lui aussi dans leur bouche et passe de lèvres à lèvres faute que nous puissions dévorer tout le jour. » (VS, 132).

Pourtant, pour l'écrivain, il y a certains rebelles : ceux qui n'acceptent pas de manger et de parler ! On pourrait voir que c'est une des réflexions dans la recherche de l'écrivain sur lui-même, qui a refusé de manger et de parler deux fois dans son enfance et son adolescence, c'est-à-dire refuser d'être fasciné par l'emprise de ce monde actuel. C'est une façon inconsciemment de confirmer l'existence du monde précédant. Le désir de retour au pays perdu devient par conséquence la source d'inspiration, parce que dans les pensées du philosophe Quignard, « C'est nous qui trahissons le pays mystérieux. Mais l'autre monde est inoubliable puisqu'il précède la naissance elle-même. [...] Une image qui manque nous hante. » (VS, 104). Une emprise brutale crée souvent un refus de se soumettre chez les êtres humains. Une image qui hante est une partie de nous qui reste inachevée. C'est pourquoi la plupart des personnages

quignardiens cherchent constamment à combler les vides d'enfance et même d'avant l'enfance. Ils s'évertuent en permanence à reconstituer des petits morceaux de l'histoire familiale, de la terre, du lieu révolu. Et ce n'est pas par hasard que souvent les lieux deviennent des gardiens de mémoire. L'homme dans son exil s'oriente toujours vers ce territoire qui ne peut coïncider à l'attachement avec son premier pays connu, territoire définitivement introuvable comme le suggère une idée de Plutarque que Pascal Quignard reprend dans *Abîmes* : « La nuit est le seul horizon que je vois. Notre unique maison est maternelle. Nous péririons si nous la retrouvions. Notre seul pays est le perdu. »⁴⁰

Pour souligner le désir de retourner dans le lieu premier de l'homme d'une façon peu ordinaire, dans le chapitre II de *Les Paradisiaques*, Pascal Quignard récrit « Une scène de roman supprimée au début de *Tous les matins du monde* », dans laquelle Monsieur Vauquelin, étant en agonie, n'a qu'un ultime souhait : « J'ai maintenant le désir, avant de mourir, de revoir le lieu où j'ai pris naissance. Demandez qu'Annette vienne. » (LP, 11). Cette scène improbable se termine par un retour au lieu natal complètement imaginaire : « Comme c'est chaud, humide, vivant, odorant, doux! Telle était donc ma première maison! Comme je t'ai aimée! », disait-il. (ibid., 12).

Ce désir instinctif et impossible déclenche une mélancolie particulière, liée à la nostalgie du temps et de l'origine :

« Le lieu d'enfance, héritant de la paroi utérine où l'embryon s'est accroché et se développe dans sa poche intime, est encore un organisme (plus vaste qu'un animal) auquel l'enfant appartient comme un membre.

Dont il dépend comme un membre.

Scolie: Nous dépendons de nos lieux plus encore que de nos proches. » (LP, 76-77).

Comme le héros dans les contes féeriques, l'homme dans l'œuvre de Quignard s'exile de maison en maison pour conquérir son identité, dans chaque lieu qu'il traverse, il repart avec la même nostalgie, parfois c'est une nostalgie sans motif précis comme celle de son premier lieu abstrait et imaginaire. « L'enfant d'Eve exilé dans ce monde » révèle tout ce qui fait partie de lui, sa découverte sur soi-même, de l'origine à l'existence, de l'abandon à la solitude.

⁴⁰ Pascal Quignard, *Abîmes*, p.208.

L'écrivain a littérairement tiré de l'expérience de l'exil des personnages, des penseurs, des questions fondamentales sur l'homme avec un même fil conducteur : une quête de lieu en lieu vers l'appartenir de l'homme qui passe par la nostalgie et la mélancolie.

Chapitre 2 : Évocation des traces invisibles

Le pouvoir d'évocation des lieux

Chez Quignard, les hommes ne sont jamais indifférents aux lieux.

Dans sa quête littéraire sur l'identité de l'homme, il découvre des endroits qui ont le pouvoir d'évoquer tout ce qui est parfois irracontable. À force d'être un témoin silencieux de l'histoire familiale, des secrets personnels, ces lieux deviennent, avec le temps, une sorte de mémoire, non collective, non individuelle, mais personnalisée. Chacun pourrait en tirer des morceaux de sa raison d'être.

Nous avons exploré les royaumes, les jardins d'Eden des personnages quignardiens, mais nous constatons aussi que chez eux, le paradis est souvent éphémère et que la mélancolie y est refuge à la profondeur. Cette mélancolie qui est surtout exprimée par **les morts** et **le vide** se dévoile peu à peu. Ce sont des traces invisibles mais présentes en permanence dans ses romans comme dans ses essais.

Chercher des traces invisibles, des disparus, est-ce une obsession chez Quignard ? Est-ce une autre forme de l'écriture du fantasme ? Dans ce chapitre, nous essaierons dans un premier temps, d'analyser l'image d'un monde particulier chez Quignard, celui des disparus, pour mieux connaître son regard sur la vie présente. Dans un deuxième temps, nous ferons un pas vers l'écriture du vide – état d'âme extrême de la perte qui accompagne l'homme quignardien, afin de mieux comprendre son univers mélancolique et son écriture de la perte.

(1) L'autre monde chez Quignard

Dans *Sur le jadis*, Pascal Quignard nous parle de cinq mondes assemblés en une vie : 1e. le monde vivipare interne – « le monde « avant » la naissance », 2e. le monde visible externe que nous percevons tous avec notre existence, 3e. le monde psychique antérieur que « la mère injecte dans l'enfant *infans* par le langage qu'elle plante en lui », 4e. le monde antérieur pur « non linguistique, absolu, invisible, irréel, à jamais imaginaire, de la scène concevante

sexuelle », et le cinquième est celui de la mort, un « monde impossible, anéantissant, invisible »⁴¹.

Dans cette liste, il est vrai que chaque monde marque une phase précise de la vie humaine, et que tous les cinq laissent des empreintes indéniables, non pour une période précise, mais pour toute une vie, même au-delà d'une vie.

Nous avons eu l'occasion de traiter le monde d'avant la naissance en abordant la nostalgie d'un « lieu sans terre » dans le précédent chapitre. Ici, pour avoir une clé qui pourrait nous aider à ouvrir l'univers de l'autre monde dans son écriture, nous empruntons une idée de Quignard sur la joie de retrouver ce qui a été perdu : « Les traces, par définition, ne sont donc jamais visibles en tant que traces. Elles ne sont visibles que si elles sont cherchées comme des marques de ce qui n'est plus là. »⁴² « Ce qui reste de ce qui passe est comme l'autre monde du monde. »⁴³. Tout au long de sa carrière d'écrivain, Quignard reste fidèle à son dessein, celui d'un archéologue littéraire, comme confiait un de ses personnages principaux : « À mon tour j'aime bien transmettre ce qui fut oublié. » (VA, 277).

L'autre monde attire l'attention particulière de Quignard. Pour pouvoir percer cet univers, nous avons relu le Chapitre VII de *La Barque silencieuse*, intitulé *La cité de l'autre monde*, dans lequel Quignard évoque l'état de trois lieux: Le premier : La Rochelle au temps du roi Louis au 17^e siècle, après la guerre, qui « était devenue une ville d'Autre monde », « emplie des cadavres » (LBS, 20) ; le deuxième : le labyrinthe des Pères dominicains à Anvers en 1421 où sur des tableaux « on y apercevait enchaînées au milieu des flammes une infinité de figures d'hommes maigres et nus, de femmes maigres et nues, qui poussaient des cris dont on n'entendait rien » (ibid., 21) ; le troisième : Le Havre en 1958, dans les ruines du lycée et l'ancienne chapelle, une ville venteuse, un coin ruiné du lycée qui garde encore ses souvenirs brutaux produits par des camarades de classe. Ce sont trois exemples bien détachés, trois cités « de l'autre monde » sans aucun lien direct entre eux, à part des images violentes gravées par la vue (dans la première cité), par l'art et l'imagination (dans la deuxième) et par la sensibilité personnelle (dans la troisième). L'autre monde y apparaît comme un lieu de mort, de drame, de

⁴¹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.49.

⁴² Idem., p.67.

⁴³ Idem., p.50.

douleur, et de violence gratuite. Ce monde contient aussi tout ce que l'homme a perdu : la vie, l'orientation, le temps, sa mémoire.

Nous pouvons constater que, que ce soit dans des romans ou dans des essais, le monde des vivants et celui des morts se côtoient, et souvent le premier vit dans l'ombre du dernier.

La cité des morts dans ses essais semble plus nombreuse, plus fantasmée, animée par des récits (réels ou non-réels, peu importe) sur des personnages historiques, grâce auxquels, l'écrivain parvient à aborder des sujets actuels. Quignard paraît comme un chaman contemporain qui ramasse et qui relate d'anciennes pensées, d'anciennes mœurs, et un monde d'au-delà de la vie pour pouvoir mieux comprendre les lois de l'existence.

Par contre, dans les romans, loin d'être submergés dans l'imagination fantasmée, ou dans l'univers surhumain d'une science-fiction, les morts sont de vrais personnages, au travers desquels l'écrivain écrit ses pages les plus mélancoliques. Chaque mort n'apparaît pas comme un fait (divers) mais comme intrigue romanesque. On ne peut parvenir à déchiffrer l'univers littéraire et philosophique de Quignard sans se rendre compte de l'importance et du rôle que tiennent des morts. Ici, les morts sont attachés aux lieux comme une part de la vie, comme une source de souvenirs et de mélancolie pour les vivants, parce que « Tous ceux qui évoquent des souvenirs se distraient avec des morts. » (SW, 426). Le pouvoir d'évoquer la perte de ces lieux affecte profondément l'esprit de l'homme quignardien – perte du temps, perte de vie - et pour l'écrivain, l'écriture de la perte est complètement en adéquation avec sa ligne de conduite depuis ses débuts littéraires : Une écriture de l'invisible, de l'insaisissable.

Omniprésente, mystérieuse et souvent dominante, la présence des morts crée un univers particulier dans ces romans. Nous en rencontrons de fort nombreux, parce que, chez lui, on pourrait dire : à chaque roman son fantôme (ou plutôt ses fantômes) :

Le roman *Tous les matins du monde* commence par la mort de Madame de Sainte Colombe, qui eut lieu en même temps que celle de Monsieur Vauquelin, un ami, que Monsieur de Sainte Colombe a accompagné jusqu'à son dernier souffle en musique ; puis celle de Madeleine qui s'est suicidée avant l'âge de 40 ans.

Le récit dans *Villa Amalia* prend également un tournant important avec la mort de Lena, puis celle de Madame Hidelstein, mère d'Ann Hidden, et de Georges. Pour compléter cette liste,

on pourrait ajouter la mort de la mère de Georges, celle de l'ancien compagnon de Georges, ou encore celle de l'ex-mari d'Ann Hidden (dont elle garde toujours le nom de famille).

Le Salon du Wurtemberg est un roman qui cumule le plus de morts, qui nous raconte comment ses personnages survivent après tant de pertes : il y a la mort des mères : la mère de Karl et celle de Seinecé, puis Mademoiselle Aubier – une mère adoptive, il y a la mort des proches, des amis : Louise la sœur de Karl, puis la mort de Seinecé ou encore celle de Didon le chat.

Le roman *Les solidarités mystérieuses* est marqué par la mort de trois personnes dans un accident, dans la famille de Claire, celle de madame Ladon – la professeur, la mère adoptive de Claire, puis celle de Simon – son amant, et enfin, sa propre disparition non-clarifiée.

Chaque mort demeure un tournant de la vie de nos héros, parce qu'elle représente une perte sans égale, invitant les vivants à réfléchir sur l'existence, sur le passé et sur tout ce qui a disparu.

Il est évident que les êtres perdus deviennent motif littéraire chez un écrivain comme Quignard, qui ne cache jamais son désir de l'invisible : « La mort est comme la langue. La mort est une machine à effacer des conditions de l'apparaître. La mort, comme la langue, apporte avec elle l'invisible. Plus encore, la mort apporte avec elle *l'imprévisible*. » (LBS, 133). La mort, plus elle est invisible, plus elle attire. Comme une source d'inspiration. Comme une énigme. Nous allons traiter cette attirance dans le prochain chapitre sous la forme d'un plaisir sombre. Ici, nous nous contentons de voir où se retrouve ce monde, comment et pourquoi ce monde existe et surgit avec tant d'importance dans la vie des personnages quignardiens.

Lieu de poussière et de débris – lieu où s'abrite l'autre monde

Si les vivants cherchent l'invisible, les morts, quant à eux, cherchent à redevenir visibles, audibles, accessibles. Les vivants cherchent à s'enfuir, les morts, à revenir. Au moins c'est ce que Quignard nous laisse entendre dans son œuvre, en nous montrant la résurrection et le retour des disparus. Les fantômes habitent encore leur demeure d'autrefois et se présentent

non seulement dans les rêves ou les souvenirs mais aussi dans la vie quotidienne, dans l'occupation de l'homme, dans les moments les plus marqués d'une vie.

Dans la liste de ces lieux « hantés », il y a des maisons, des chambres, des jardins, où habitaient autrefois les revenants, dont les traces de leur existence sont encore nombreuses à se manifester. En première place, la présence de la poussière est remarquée maintes fois dans ces endroits comme un signe de l'usure du temps, du perdu et aussi de l'abandon.

La poussière est le premier signe grâce auquel l'on se rend compte du temps perdu. Il est évident que cette matière a une force de resurgissement indéniable, elle indique ce que l'on oublie et mesure le temps que l'on a passé pour l'oublier. Elle devient un des rappels de la mémoire. Plus le temps passe, plus le rappel de la poussière se multiplie. Une présence peu visible mais saisissable. Elle conserve toutes choses perdues, y compris l'homme ainsi que son lieu.

Dans *Sur le jadis*, en relatant l'histoire de Dou, un peintre du 17^e siècle, qui « attendait que la poussière se déposât dans son atelier et eût atteint le bois de sa table » pour commencer à peindre, Quignard montre que la poussière est considérée comme « L'usure du temps [qui] tombait du ciel », et que « Dou attendait que le jadis se dépose sur le lieu »⁴⁴.

Voyons maintenant le décor de la maison de Georges dont le compagnon est aussi décédé : « Partout aux fenêtres, dans les trois pièces restées à l'abandon, des vieux rideaux dévorés par les mites, couverts de poussière. », « C'est insupportable ! » (VA, 43), ou l'ancienne maison dont Ann décide de se séparer pour partir : « [...] l'ancienne maison vide, sonore, pleine à craquer de silence. Elle la retrouva pleine à craquer de remords. Et malodorante. Et ensevelie sous une minuscule pellicule de poussière noire. » (ibid., 156). Elle laisse derrière elle sa maison pour la poussière, et en trouve une autre ayant le même trait : « La maison était sèche. Elle sentait un mélange de chat, de jasmin, de poussière », « une énorme quantité de poussière », « à chaque pas la poussière se levait » (ibid., 140-141). Cette matière a conservé la villa Amalia durant plusieurs années et à travers plusieurs générations, jusqu'à son arrivée.

Porteur d'un message du temps, le lieu de poussière est souvent décrit avec « beaucoup d'horreur » et se répète dans presque tous les romans, dans toutes les demeures où s'abritaient

⁴⁴ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.182.

les êtres perdus d'autrefois : Ce sont « des vêtements moisis, des vieux tapis mités, des rideaux pleins de poussière » « des montagnes de bouteilles de vin qui avaient été bues et qu'on avait entassées », « des auges vides, des empilements de bûches étaient couverts de champignons » (LSM, 53) qui constituent l'état dégradé de la ferme des Ladon. Dans *Villa Amalia* on rencontre des papiers peints usés par l'humidité, des chambres avec « les coins [qui] se décollaient. Leur surface était toute pelucheuse, rongée par l'air maritime. » (VA, 50). Dans la maison des Hidelstein, Quignard évoque la gloriette délabrée au fond du jardin à Bergheim ; C'est aussi la chambre de Madeleine qui « sentait une odeur de soie moisie » (TMM, 69), sa viole « couverte de poussière » (ibid., 79), ou encore la cabane et la chapelle poussiéreuses chez Monsieur de Sainte Colombe, etc. Tout est dans un état de détérioration. Ici le temps et l'abandon ont trouvé leur royaume.

Comme c'est le temps perdu qui se matérialise en eux, c'est donc sous la forme des débris d'autres vies, d'autres temps que les êtres perdus s'invitent dans la vie des vivants. Les lieux servent à créer un air de l'autre monde en cultivant parallèlement leur âme. Parfois, le lieu a une certaine manière de « tester » l'homme, par conséquent, l'atmosphère du lieu créé un malaise chez les passants qui n'ont pas de lien direct avec le lieu :

Nous pouvons constater cette « horreur » chez Ann, lorsqu'elle passe chez la mère décédée de Georges une soirée inattendue : « Le vieux salon était plein de meubles, d'objets de tous âges, beaucoup d'horreur. [...] Les rideaux qui l'encadraient sentaient la poussière. » (VA, 17), puis « Ils entrèrent dans la chambre de la mère de Georges. Ann Hidden éprouva un sentiment d'impudeur. » (ibid., 20) ou encore : « Ann ne savait plus du tout pourquoi elle se trouvait dans une vieille chambre poussiéreuse au fond d'une banlieue située au sud de Paris. » (ibid., 20). Le malaise d'entrer dans l'intimité de l'autre nous prouve que, même si la personne n'est plus vivante, son lieu lui appartient toujours, elle règne encore ce lieu.

Le malaise de Claire lorsqu'elle découvre la ferme des Ladon la première fois nous prouve également cet affrontement entre une étrangère et l'esprit du lieu :

« Claire traversa rapidement la cuisine, traversa rapidement une salle basse plus petite et vide, une espèce de décrottoir où on ne voyait rien, monta l'escalier. Du moins elle voulut monter l'escalier mais ses genoux fléchirent.

Elle dut s'asseoir sur une marche un instant.

Elle dut sortir, en courant à toute allure, sautant par la fenêtre.

Ce fut un coup de panique qui la projeta dehors.

Elle se retrouva dehors, l'âme vide, assise dans l'herbe, devant la mare, le ventre trempé de sueur, regorgeant d'angoisse. » (LSM, 53-55).

La panique qui est aussi inopinée que puissante a quelque chose de commun avec un vertige, une attaque mystérieuse, ou un coup de foudre. Ce test très brusque permet d'examiner l'appartenance de l'homme envers le lieu, alors que ce lien peut être bouleversé dans un éclair de temps. C'est ce que pensait Ann Hidden : « Désormais elle jugeait les hommes uniquement à la façon très particulière dont leurs pieds entraient en contact avec le sol et dont leurs yeux s'ouvraient tout grands. » (VA, 174).

Nous avons l'impression que toute l'âme du lieu se manifeste dans une lueur fulgurante puis submerge nos protagonistes. Pour nous permettre de mieux imaginer l'âme des lieux d'un autre monde et d'un autre temps, Quignard nous donne des indices dans *Vie secrète*, où il explique comment l'âme du lieu se constitue et se cultive : « Toutes les choses ont une âme », « Les déménagements sont des expériences magiques violences. Nous découvrons que nous ne pouvons pas jeter dans la poubelle cela. (Cela désigne : n'importe quelle horreur qui pourtant y destinée.) Quelque chose autre que la chose s'est accroché aux choses. De vieux contacts, de vieilles forces les peuplent. C'est cela qu'il faut bien appeler une âme. Les souliers de maman étaient animés. Le manteau que mon père avait porté. Les poupées de Luise aux vêtements presque intacts, un peu défraîchis plutôt que pâlis, étaient encore tissées de la voix de ma sœur quand elle les commandait. Les déménagements d'anciennes maisons sont des homicides. Vient le jour où ce sont des parricides. » (VS, 472).

La frontière de l'autre monde

La présence des fantômes n'est sûrement pas une chose inimaginable dans l'œuvre de Quignard. Par ailleurs, la véritable question pour l'artiste est la suivante : comment l'écrire sans tomber dans une fiction fantastique, utopique ou chimérique ? Prolonger la vie d'une personne

même au-delà de la mort semble le motif d'un conte de fée qui souvent se termine par une heureuse fin. Une chose est sûre : malgré leur réapparition et leur emprise sur les vivants, les disparus dans l'œuvre de Quignard ne suscitent pas cette impression, au contraire, leur image accentue l'éternelle perte et l'invitation à la mélancolie.

Ordinairement, les tombes restent un lieu représentatif du deuil, où se croisent les deux mondes, mais dans les romans quignardiens, c'est dans des anciennes demeures que nous retrouvons les revenants. L'ancienne maison, l'ancien jardin deviennent lieu de rendez-vous. À côté de vieux objets, des ruines et des coins abandonnés, les lecteurs de Quignard ainsi que ses protagonistes pourraient y sentir la présence palpable des anciens habitants, ils y trouveront des empreintes bien visibles et même touchables. Cette réapparition n'est visiblement pas considérée comme un miracle, ni comme une hallucination, au contraire, c'est avec des preuves réelles que les morts cherchent à revenir à tout moment. Quignard n'a jamais souligné le côté miraculeux, fantastique ou féérique de ces apparitions, pourtant, il y a des preuves stupéfiantes, notamment dans le cas de Monsieur de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde* :

Monsieur de Sainte Colombe ne rêvait pas de retrouvailles avec sa femme défunte, jusqu'à ce que cela se soit passé, un soir dans sa cabane : « C'était sa femme et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là. Il posa sa viole et, comme il tendait la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque, il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée. » (TMM, 25). Le reste du vin et de la gaufrette prouvent que leur rencontre semble à la fois hallucinée mais aussi réelle.

Les visites de Madame de Sainte Colombe se répètent plusieurs fois. A chaque fois, une nouvelle épreuve recommence pour le personnage masculin qui admet l'apparition réelle de son épouse: une fois, « Il sentit la douceur de la robe de son épouse près de lui » (ibid., 52), une autre fois, elle faisait remarquer que la main de son mari avait vieilli. Ils se voyaient, se parlaient, s'écoutaient et s'entendaient comme s'il n'y avait pas de frontière entre eux : « Je ne sais comment dire, Madame. Douze ans ont passé mais les draps de notre lit ne sont pas encore froids. » (ibid., 53), lui dit-il. Pour Monsieur de Sainte Colombe, la joie d'avoir fait venir, écouter de la musique, puis parler son épouse, la joie de sentir la présence d'un fantôme paraît réelle. Un seul détail la différencie des fantômes : la remarque de sa femme sur sa main « émaciée,

jaune, à la peau desséchée », avec « ses doigts [qui] tremblaient » (ibid., 62) lui donne une joie immense, parce que « Ces marques de vieillesse le rapprochaient d'elle ou de son état », parce qu'il vieillit avec elle, parce qu'ils partagent le même concept du temps et la même dimension de la vie malgré la distance.

Si la mort constitue la fin inévitable de la vie, elle ne peut couper toutes les relations entre les morts et les vivants. En l'occurrence, chez Quignard, les morts sont des êtres, des amis, des proches, des gens avec qui on tisse un lien bien fort même après la vie, au-delà de la vie, et pour desquels Quignard réserve une attention particulière. Ils appartiennent au passé, mais ils participent à la vie présente d'une autre façon. La mort est en effet le reflet de la vie : « On écrit pour des yeux perdus. On peut aimer les morts. J'aimais les morts. Je n'aimais pas la mort chez les morts. J'aimais la crainte qu'ils en avaient eue. » (LBS, 216-217).

Pourtant, il n'y a pas que des retrouvailles heureuses, il y a des effets inattendus lors des rencontres entre l'homme et le lieu du deuil. C'est avec beaucoup d'angoisse et de panique que nos protagonistes se confrontent avec le lieu des morts : Dans la chambre de la mère de Georges, « Ann Hidden éprouva un sentiment d'impudeur. Au milieu de la pièce trônait un lit à quatre boucles de cuivres. Le couvre-pied était brodé. Elle avait l'impression que le corps d'Evelyne Roehlinger était encore allongé là. » (VA, 20). Un peu plus loin dans le roman, Georges fit savoir qu'il partageait le pressentiment de son amie : « [...] j'ai quelqu'un pour la maison de maman à Choisy [...] Quelqu'un de bien. Quelqu'un qui ne fera pas honte au souvenir de ma mère qui se déplace encore dans ces murs. » (ibid., 117). Les images du cadavre et du fantôme ont fait de la chambre une sorte de tombe.

Bergheim, dans la brume, paraît comme une tombe géante : « Elle était plus épaisse, comme des draps, des draps déchirés. Des linceuls. » (SW, 211), c'est là que Karl se retrouve devant la tombe de sa mère, et les souvenirs malheureux reviennent tout d'un coup : « J'arrivai devant la tombe et je m'arrêtai. Je me tus. Je regardai la haute dalle où je ne lus qu'un nom - qui me semblait exprimer quelque chose de plus réel que tout l'univers. Je restai là, immobile. Je murmurai : "Comment c'est l'enfer? Est-ce aussi désagréable que je le pense? Est-ce aussi terrible que ce que tu m'as fait vivre ?" » (ibid., 264).

Plus tard dans le roman, avec des réflexions plus rationnelles, Karl nous livre ses pensées sur le retour et l'existence des revenants :

« J'avais l'impression de revenir sans cesse, l'impression d'être un perpétuel revenant – qui hallucinait de sempiternels souvenirs. [...] Pourquoi les morts revenaient-ils ? Jadis les morts revenaient quelquefois sur la terre, disait Pater Irrige, soit pour demander des messes ou des prières, soit pour réclamer l'accomplissement par un parent ou un ami d'un vœu sur lequel ils s'étaient formellement engagés et qu'ils n'avaient pas pu exécuter de leur vivant, soit pour exiger la réparation d'un tort ou la restitution d'un objet volé. Ils revenaient aussi souvent visiter leurs anciennes demeures parce qu'ils avaient plaisir à revoir les lieux où ils étaient vivants. On appelait ces lieux ou ces objets des lieux ou des objets hantés, et les êtres hantés des êtres fous. On disait qu'ils hallucinaient.

J'hallucinais. » (ibid., 415-416)

Les lieux hantés comme ceux-là apparaissent partout dans l'œuvre de Quignard. Cette auto-interrogation de Karl nous donne un autre indice sur l'emprise des disparitions que l'on aimait jadis. L'envie de percer l'univers de l'autre monde devient une obsession pour des vivants, à tel point que les vivants se considèrent parfois comme des fantômes, des fantômes « vivants ». C'est ainsi que se voit Ann Hidden au début du roman : « Je suis une femme devenue fantôme. » (VA, 19) ou c'est ainsi que Giulia voit Ann après l'avoir sauvée d'une noyade : « Il faut vous reposer. Vous avez l'air de venir d'un autre monde » (ibid., 198). Cette image de femme – fantôme se répète dans son dernier roman, quand le personnage de Claire parle à son frère Paul :

« – Tu ne comprends pas que je veux être belle pour lui [Simon] sur la plage.

– Un squelette. Un fantôme blanc sur la plage.

– C'est comme ça qu'il m'aime.

– En blanc ?

– Non. En fantôme. » (LSM, 173).

Vue par Juliette, Claire est devenue un fantôme comme Simon, parce qu'ils partagent le même univers après sa mort : « Il me semble que la mort ne les a même pas séparés. C'est peut-être même le contraire. Sa mort ne les a pas réunis non plus, mais il est là. Il est constamment là.

Il est là avec elle tout le temps. Et réciproquement : elle est avec lui tout le temps. Elle s'occupe de lui. Il est devenu la baie. » (ibid., 211).

Revenons à la question de la présence de l'autre monde, nous avons cherché comment l'écrivain essayait de traduire l'harmonie entre ces deux mondes, leur rôle précis et la façon d'être ensemble, l'un à côté de l'autre. Et c'est étonnant de voir qu'il n'existe pas une véritable frontière entre ces deux mondes dans *Tous les matins du monde*, ni dans *Les Solidarités Mystérieuses*. *Tous les matins du monde* mélange le réel et l'irréel, comme dans une rêverie. L'auteur passe de scène en scène, du monde vivant au monde imaginaire avec le même arrière-plan, le même décor et le ton de narration se poursuit dans le cours de la même histoire. La communication entre les deux s'est passée sans aucun obstacle. *Les Solidarités Mystérieuses* relie aussi la vie des deux rives, sur lesquelles parfois nous avons l'impression d'avoir trouvé la frontière entre le monde réel et l'autre monde. Comme la cabane dans *Tous les matins du monde*, ici la grotte de la Goule près de la plage paraît à la fois un lieu réel et un lieu mythique. C'est là que Claire s'adressa aux fées des roches pleurant dans les vagues comme voulait la légende bretonne, c'est là qu'elle trouva un jour une famille de revenants jouant de la musique, c'est aussi à cet endroit que le corps de son ancien amoureux Simon a été repêché, et avant cela, « C'était dans la grotte de la Goule aux Fées, au-dessous de La Clarté, que Louis et Auguste Lumière, durant l'été 1877, avaient fait les premières photographies en couleurs du monde. » (LSM, 189). L'irréel et le réel, le mythe et la réalité, les deux mondes s'y croisent et s'entendent librement et naturellement.

Pour Quignard, l'autre monde n'est peut-être pas très loin du nôtre, mais inaperçu, il est réservé à quelques personnes qui vivent avec une autre sensibilité, souvent hors des normes sociales, et qui ne cherchent pas à comprendre la société mais à comprendre leur vie, leur existence, leur origine. D'ailleurs, il confie cette vision dans un entretien cueilli par Jean-Pierre Salgas : « Les choses anciennes se touchent en moi. La communauté des vivants et des morts. [...] Nous sommes quelques-uns à fouiller dans la saleté, à remonter de grands fantômes des rives des morts. »⁴⁵, parce que, dans sa vision, « L'homme est l'espèce animale à deux mondes : vivants et morts. » (VS, 384).

⁴⁵ Jean-Pierre Salgas, *Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme*, Entretien avec Pascal Quignard, Revue *Quinzaine* n°565 parue le 1/11/1990.

Le pouvoir des songes

Si les personnages quignardiens sont toujours en route à la recherche des disparus, les disparus ne demeurent pas indifférents. Mais la question est : comment fait revenir les morts ? Comment tracer l'invisible ?

Dans l'œuvre de Quignard, les souvenirs sont ranimés par d'anciens objets, des morts se sont invités dans la vie des vivants par le biais des songes : « Ce n'est pas la mémoire : c'est le songe qui est le miroir biologique où les morts se reflètent. » (LBS, 26).

Ce lieu de songe se retrouve souvent au bord de l'eau comme nous pouvons constater dans la première partie de cette thèse : le cours d'eau a une force tranquille, qui nous transporte par son flux de songe en songe, de rêverie en rêverie.

Monsieur de Saint Colombe s'abandonne à des rêveries au bord de la rivière, où se retrouve sa barque, un moyen de transport à la fois réel et imaginaire, qui lie trois mondes différents : elle le transporte du monde réel à celui des rêveurs, puis glisse avec sa femme jusqu'à celui des morts. L'image de la barque que sa femme a emportée avec elle dans le monde des fantômes provoque une perte indicible, ce n'est plus une perte de souvenirs communs avec sa femme, cette perte est celle de sa rêverie. Ce n'est pas par hasard que les lignes de confiance, de rêverie dans ce roman s'achèvent après le départ de sa femme avec la barque.

Selon Quignard, « Nous sommes une espèce, parmi d'autres espèces, soumise au rêve qui répète dans la nuit l'expérience du jour. »⁴⁶

C'est ainsi par un songe que la mort de Mademoiselle Aubier dans *Le Salon du Wurtemberg* fait son retour dans la vie de Karl. Ce songe maintient un lien très mince mais précis, évoqué par une sensation, un vécu qui parfois demande beaucoup de temps pour le comprendre et le sentir : « C'est au Japon, à Tokyo, au terme d'un concert, alors qu'on m'offrait un bouquet de tulipes rosées et jaunes – tulipes venues sans doute par avion de Hollande, de

⁴⁶ Le Débat, *La déprogrammation de la littérature*, Entretien avec Pascal Quignard, Gallimard, 1989/2, n° 54, p.77-88.

Rotterdam –, que j’eus le désir de pleurer. Je touchais le velours satiné et rose et doré de ces grands pétales de tulipe quand je revis son visage, le vrai visage, point le visage mourant, de Mademoiselle Aubier vivant, parlant, suçotant, [...] et chantant des chansons du XVIIIe siècle. Alors je souffris vraiment. Alors Mademoiselle mourut vraiment parce que ses joues, quand je les embrassais, jadis, il me semblait que c’était le velours doux des pétales immenses des tulipes. » (SW, 231).

Les songes appellent les songes, les morts appellent les morts, tel est le pouvoir sans limite de la rêverie : « Le corps de Mademoiselle s’est vite enfoncé dans les flots. Des pans entiers de ce qu’elle fut a été englouti - et l’essentiel sans nul doute de ce qu’elle fut. Seules des joues surnagent. Plus de vingt années se sont écoulées. Ce n’est certes pas un nécessaire de toilette en maroquin vert qui me reste d’elle. Ce souvenir des joues, je n’en comprends pas l’élection. [...] Ce souvenir hantait, hante comme un fantôme. [...] Ou bien ces joues avaient quelque chose des calots de terre de l’enfance. [...] Ou bien ces joues étaient les berlingots de Seinecé et de Delphine, sous la lumière électrique. » (SW, 232-233).

La musique, la lecture et l’écriture sont aussi capables de susciter le songe et de faire revenir des disparus. En musique, Monsieur de Sainte Colombe a exercé ce pouvoir pendant presque tout le reste de sa vie, a donné la première leçon de musique à Marin Marais, puis lui confiait « un ou deux arias capables de réveiller les morts » (TMM, 79).

Charles – le narrateur de Villa Amalia – a partagé cette expérience et a décrit comment la musique hèle le songe et les disparus :

« J’ouvris le clavier et je me mis à jouer. L’instrument était magnifique, hélas un peu étouffé par le mobilier, le volume de la pièce, les tentures.

Je n’étais plus avec Juliette, je n’étais plus à Ischia.

J’étais avec mes sœurs mortes.

J’étais à Bergheim. [...]

Quand je rabattis le couvercle noir sur les touches, une heure était passée aussi vite qu’un songe. J’étais empli de désolation étrange. Le chagrin est plus ancien et presque plus pur en nous que la beauté. [...] Je rêvais à mes sœurs. Je les écoutais parler. » (VA, 212-213)

La lecture fait aussi le même effet : « Ouvrant un livre il ouvrait sa porte aux morts et il les accueillait. Il ne savait plus s'il était sur terre. » (LBS, 54).

En outre, l'écriture est un véritable moyen de ramener les disparus en récit et en songe. En écriture, l'auteur peut aborder librement le temps et les souvenirs, exprimer sa pensée et son langage : « Écrire, c'est prendre le temps du perdu, prendre le temps du retour, s'associer au retour du perdu. »⁴⁷. Un lieu qui cumule des vies mouvementées comme Beigheim à la fin du roman devient aussi lieu de silence, lieu d'écriture : « Cet univers était crevé, grevé, bancal, hanté, piqué comme ce lieu, ces bancs, ces tables, ces outils. Et c'est là où je suis, désormais, où je vieillis, où je suis à écrire. » (SW, 405).

(2) « Tout est mort et le vide le consume. » (SW, 285)

En fin de compte, chez Quignard, ce n'est pas la mort qui détruit, c'est la perte qui a le pouvoir de tout anéantir. En montrant comment on vit avec les morts qui appartiennent à l'autre monde, comment les morts participent encore à notre vie actuelle, en ressuscitant des morts-vivants, en décrivant des vivants-morts, encore une fois Quignard n'hésite pas à infiltrer son regard à travers l'essence de l'homme ainsi qu'à nous montrer implicitement sa pensée et son choix : Ecrire en soulignant l'éternelle perte de l'homme.

Pourquoi un mort provoque-t-il tant de souffrance chez Quignard ?

Premièrement, parce que la mort, c'est une perte par excellence, sans recours, sans retour. L'homme est face à la défaillance totale : « Je ne puis respirer pour deux, ni l'aider à éprouver les sons et les couleurs. Il est perdu. » (SW, 402), se plaint Karl ainsi après la mort de son ami Seinecé. La relation, la communication, le rapport mutuel sont rompus de façon brusque et irrévocable. Deuxièmement, parce que la mort emporte avec elle une part de nous tous, des vivants meurtris – « nous mourrons aussi dans le corps même des amis qui meurent » (SW, 402). Tous les souvenirs communs, l'amour ou l'amitié envers l'autre disparaissent. Enfin, la mort affecte profondément l'envie de vivre chez les vivants : « Quelque herbe que je mâche, quelque souvenir que je remue, c'est un goût de silence et de mort. » (SW, 387).

⁴⁷ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue [suivi de Petit traité sur Méduse]*, p.97.

Parmi tous les romans quignardiens, *Le Salon du Wurtemberg* reste celui des découvertes personnelles, des expériences personnelles sur la mort, nous y voyons comment les morts pèsent sur la vie des vivants d'une façon accablante, comme celle de Seinecé sur Karl, ou comment un mort détraque plusieurs vies, comme la mère de Karl détraque la vie de ses enfants.

Ce point commun, nous l'avons trouvé aussi dans *Villa Amalia*, où après la mort de la petite Lena, Ann Hidden, âme meurtrie, ne peut plus trouver sa sérénité, son bonheur. La perte est absolue.

La mort – perte par excellence – fait un grand vide autour d'elle, le vide – c'est aussi de la mélancolie par excellence. Dans *La Barque silencieuse* l'écrivain nous montre la différence qu'il établit entre le deuil et la mélancolie :

« Dans le deuil celui que l'on aimait est mort et on en voit le visage, la photo désespérante, la silhouette pourtant impossible qui marche dans la rue, le fantôme dans le rêve.

Dans la mélancolie on ne voit plus rien. Tout devient inconnu et la cause de chaque peine, de chaque tristesse est inconnue. Le temps est inconnu. Les souvenirs sont inconnus. Le monde est inconnu. On rejoint la détresse sans secours de la première heure, quand on découvre la lumière. La *nouveauté*. Perte, réel, nom, deuil. Même nihil manque. » (LBS, 212).

Cette « mise au point » nous confirme une fois de plus une caractéristique dans l'écriture de Quignard : écrire pour exprimer ce qui n'est pas exprimable, le vide et la mélancolie en l'occurrence.

La mélancolie constitue incontestablement le noyau de l'écriture de Quignard, elle s'amplifie étape par étape : si le deuil et les morts sont visibles, traduisibles physiquement et émotionnellement, le vide est tout le contraire, invisible et souvent indescriptible.

On pourrait exprimer la douleur du deuil mais pour le vide, il n'y a pas de mots, c'est un état dépourvu de tout ce qui est perceptible, que l'on ne peut traduire en paroles, en larmes, en cris, en quelque chose de visible, audible, touchable, ... toutes les formes sensorielles, car « Le néant n'est rien de plus (ni de moins) que l'invisible »⁴⁸. Si les morts sont hors de nous, le vide

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, 1964, Tel, Gallimard, 2001, p.306.

au contraire est la mélancolie profonde de l'homme quignardien, qui l'accompagne constamment, sans relâche.

Karl se confie ainsi sur sa désorientation : « Je découvris que je ne cherchais que de l'introuvable. Je découvris que je n'aimais pas me retrouver dans un lieu qui n'était pas situé en lui-même - mais dans le temps. » (SW, 212)

Etant l'invisible, l'inaudible et sans paroles, par quoi pourrait se présenter le vide ?

Dans les livres, ce sont des blancs entre les lignes.

Dans la musique, ce sont des silences brusques au milieu de la pièce. (Le père d'Ann Hidden : « Tu vois, je crois qu'on ne remplit pas le vide avec des plaintes. Je comprends que tu interrompes si soudain toutes tes pièces. » (VA, 263)).

Dans l'âme, c'est l'angoisse, la détresse et l'incapacité de s'exprimer en paroles, c'est l'abîme pour reprendre le titre d'un livre de Pascal Quignard.

En littérature, l'écrivain exprime cette sensation dépourvue d'indices, par le silence, car le deuil et le vide se réunissent dans le silence choisi, et par la saturation émotionnelle, car le vide ne se remplit pas.

Il est intéressant de voir la différence entre un vide racontable et un anéantissement inracontable dans *Villa Amalia*, entre tous les détails que relate Thomas avec certaine « fierté » (« Thomas appréciait sa récrimination », (VA, 247) et tout le silence d'Ann Hidden.

Thomas raconte le vide de sa vie après avoir été abandonné par Ann Hidden quand ils se revoient : « Tout ce que nous avons vécu ensemble ne signifiait rien. Rien. Une fumée dans le ciel. [...] Tu n'as pas existé. Tu es comme un poisson sur la berge. [...] Chaque jour je crevais un peu plus dans le vide. Chaque heure devant moi j'étais un peu plus à court d'air. Chaque nuit l'angoisse était plus forte. [...] Aucune trace n'apportait la preuve que cela avait pu exister... Je ne pouvais pas me plaindre légalement. » (246-247).

Il y a beaucoup d'argumentations dans ce discours, des images fortes ainsi que des justifications, on peut voir comment il souligne la faute de son ex-femme, pourquoi sa vie se dégrade, comment il survit après le choc, etc. Il s'agit d'un plaidoyer réussi ! Pourtant, quand on

peut trouver et prononcer encore des causes, quand on peut mesurer encore la perte (qui est comptable dans ce cas), on ne vit pas la perte irrévocable ni le vide irremplissable. C'est un vide, mais un vide de premier degré, autrement dit, une vacance, une période momentanément dépourvue de femme, de maison, d'explications nécessaires dans sa vie.

À l'inverse de ce discours de perte, l'auteur nous montre le vrai vide dans l'âme à travers la vie d'Ann Hidden, qui a plusieurs fois atteint l'excès de l'émotion, pour avoir subi tant de perte : la trahison de son compagnon, la mort de son frère, de sa mère, de Lena et de Georges, la fuite de son père puis de Giulia. À chaque fois, la douleur la submerge, son âme se réduit, son corps s'épuise encore plus. À chaque fois, elle quitte une maison et une vie qu'elle menait jusque là. À chaque fois, elle se broie dans le silence. Voyons cette ascension de la perte dans sa vie, étape par étape :

Commençons par la trahison de son compagnon Thomas au début du roman et la vente de sa maison à Paris : elle était capable de sentir la tristesse, la douleur, la colère : « Elle préférait souffrir sans retard. Ou plutôt elle préférait affronter la tristesse qu'elle ressentait sous le regard de personne. Elle prit une chambre dans un hôtel. [...] elle descendit du lit se mit à genoux sur le plancher de la chambre, croisa ses doigts sur le matelas, pria à voix haute comme une petite fille. Elle revient se blottir sous les draps, le visage dans les deux oreillers. [...] Puis elle se déchira. » (VA, 24) ; La vente de maison lui laisse un creux : « Le capharnaüm puis le vide puis la saleté qu'avaient introduits les déménageurs se transformèrent en chaos au fond de son corps. » (ibid., 94). Ici, le vide se retrouve à la fois dans le lieu et le corps du personnage, et c'est difficile de dire si c'est le vide d'une maison ou celui de l'état d'âme.

Puis arrive la deuxième perte, celle de Lena, et le sacrifice de la villa Amalia : cette perte est particulière, parce qu'Ann n'était plus capable de consommer son chagrin, c'était le vide qui s'invitait et l'engloutissait : « Sa douleur fut terrible. Elle n'avait aucun lien naturel avec cet enfant. Ce fut la pire douleur qui creva le tissu de sa vie. Curieusement les larmes lui manquèrent complètement. Même pas un sanglot sec. Même pas un pincement de cœur, rien. Une douleur sans fond, sans aucun effet autre que l'insomnie. » (ibid., 228).

Après, c'est la mort de sa mère et la vente de sa maison d'enfance. Tout ce que l'on voit au moment de l'enterrement de sa mère, c'est une autre femme dépourvue de douleur, qui compte machinalement les défilés de condoléances et que les retrouvailles avec son père ont

saturée : « ses oreilles bourdonnaient étrangement. Plus rien n'entraît en elle. Même, c'était comme si elle remâchait une douleur qui n'était encore jamais apparue au fond de son corps. » (ibid., 260) ; « Il y avait qu'assise - ou accroupie - au bord de la mer que son chant s'effaçait. Elle pouvait passer des heures devant les vagues, dans le vacarme, engloutie dans leur rythme comme dans l'étendue grise, de plus en plus bruyant et immense. Là, elle perdait non seulement ses chants mais jusqu'au sentiment de son corps. » (ibid., 266). Le lien entre le corps et l'âme paraît très intime et profond dans l'œuvre de Quignard : L'écrivain saisit l'état d'âme à travers le corps humain d'une façon délicate : quand l'épreuve douloureuse a lieu, le corps a des réactions de la même manière que l'âme, l'âme tombe dans le silence mais le corps s'exprime à sa manière, grâce à laquelle les lecteurs parviennent à décoder le langage de l'âme.

À la fin du roman, Ann Hidden a perdu son ami, son compagnon, son confident Georges, elle perd donc tous les souvenirs vivants possibles depuis l'enfance. C'est vrai que, « Quand l'événement se réduit à son épreuve, aucune consolation ne console. Aucun alcool, drogue, café, tabac, chimie, somnifère, n'apporte son aide. » (ibid., 234). Nous trouvons la dernière image d'elle assise sur le bord de l'Yonne, « Elle n'avait plus le courage de se lever, de marcher, de courir, de repartir, de mourir. » (ibid., 301). Cette femme est anéantie par toutes les fuites, tous les morts, sa vie se transforme en une mélancolie sans fond. Finalement, c'est un roman mélancolique, roman qui dit comment la mélancolie s'infiltre dans les fissures d'une âme silencieuse, une âme « hidden ». Ainsi faudrait-il répéter sa phrase bouleversante : « Je suis une femme devenue fantôme. » (ibid., 19).

Quignard conclut ainsi pour son personnage : « Le vide ne possède pas d'âme, ou si rarement. » (SW, 73).

Le vide s'abrite dans le corps ainsi que dans l'esprit. L'état d'être dépourvu de désirs, de sentiment, d'envie de vivre éprouve une mélancolie extrême pire que la mort biologique. C'est le cas de Karl, après la mort de Luise : « Je m'efforçais de me souvenir et de réciter la belle litanie des morts que chantent les moines bouddhiques et que récitait souvent pour rire – dans une traduction anglaise plus poétique, plus rythmée – Raoul Costeker : « Qui a donc une mère ? Qui a un père ? Quel homme a un ami ? Quel homme a des parents ? Quel homme a une femme ? Quelle femme a un fils ? Les os brûlent comme un fagot de bois. La chevelure flambe comme de la paille. **Tout est mort et le vide le consume.** Pourquoi oindre son corps de parfum

et de santal ? Pourquoi mâcher du bétel ? Un son silencieux ne cesse de résonner. » (SW, 284-285) ; « Notre existence, la paume d'aucun dieu ne la contient plus, ni ne la réchauffe désormais un peu, ni ne l'abrite contre la mort, ni ne la soutient dans le vide. » (ibid., 286).

La mort de Seinecé l'a profondément submergé : « J'étais seul. Je n'avais rien à faire, pris d'une fièvre soudaine, d'un vide soudain, d'une angoisse que je me pouvais exprimer à aucun titre. » (ibid., 383). Décidément, les personnages quignardiens ne peuvent échapper à leur destin de solitude extrême.

À la fin de sa vie, Monsieur de Sainte Colombe tombe dans un grand vide : certes, il n'y a plus personne qui vit avec lui, après la mort de son épouse, le suicide de sa fille aînée, le mariage de sa fille cadette, la mort de sa gouvernante, le départ de Marin Marais,... Il est difficile de dire que le reste de sa vie est entièrement consacré à la musique, car il ne compose plus et joue de la musique de moins en moins, sans élèves, sans auditeurs. Même le fantôme de sa femme ne lui rend plus de visite pour l'écouter, même l'ancienne barque s'en est allée vers l'autre monde. Tandis qu'au début, « Les deux saisons qui suivirent la disparition de son épouse, il s'exerça jusqu'à quinze heures par jour. » (TMM, 9), il voulait remplir le vide par le travail, par l'enseignement d'un père rigoureux à ses filles. C'était en vain ! À la fin de sa vie, « À vrai dire Monsieur de Sainte Colombe jouait plus rarement. C'étaient souvent de longs silences au cours desquels il lui arrivait parfois de se parler à lui-même. » (ibid., 75). « Ma tristesse est indéfinissable. [...] La parole ne peut jamais dire ce dont je veux parler et je ne sais comment le dire... », disait-il à sa femme devant ses reproches dans une rencontre nocturne (ibid., 53).

C'est donc en silence que la mélancolie se consomme, tel est le destin des personnages, romanesques ou de ceux qui apparaissent dans les essais chez Quignard. Quand on atteint à un certain degré de douleur, toute sensation disparaît, cède le pas au néant. Ce vide a déjà été perçu par Michel de Montaigne, un des auteurs qu'admire Quignard, dans le chapitre intitulé *De la tristesse* : « De vrai, l'effort d'un déplaisir, pour être extrême, doit étonner toute l'âme, et lui empêcher la liberté de ses actions. »⁴⁹.

Quignard nous le dit autrement, à travers l'état d'âme de ses personnages :

⁴⁹ Michel de Montaigne, *Essais I*, Chapitre 2, Collection Folio classique, Gallimard, 2009, p.128.

« Quand l'événement se réduit à son épreuve, aucune consolation ne console. Aucun alcool, drogue, café, tabac, chimie, somnifère, n'apporte son aide.

Il faut que l'âme se tourne vers la souffrance, il est pour ainsi dire nécessaire qu'elle subisse front à front, lui offre son temps, son abîme, sa détresse. Il faut qu'elle l'attire hors du corps. Il faut qu'elle la nourrisse d'autre chose que de soi. Il faut la tenter, lui lancer un appât, sacrifier un objet vers elle comme s'il s'agissait un être.

[...] Quelquefois le chagrin n'est guéri par aucun moyen. Le temps qui passe l'amplifie. (VA, 234).

Si nous mettons les deux paragraphes ensemble, l'un à côté de l'autre, sans souligner leur référence, il n'est pas facile de reconnaître un écart entre eux.

Dans le même chapitre signalé plus haut, Montaigne a aussi cité deux exemples pour illustrer les degrés de la tristesse : «[...] le conte dit, que Psammenitus Roi d'Egypte, ayant été défait et pris par Cambise Roi de Perse, voyant passer devant lui sa fille prisonnière habillée en servante, qu'on envoyait puiser de l'eau, tous ses amis pleurants et lamentants autour de lui, se tint coi sans mot dire, les yeux fichés en terre : Et voyant encore tantôt qu'on menait son fils à la mort, se maintint en cette même contenance : Mais qu'ayant aperçu un de ses domestiques conduit entre les captifs, il se mit à battre sa tête, et mener un deuil extrême. » Il expliqua à Cambise après : « [...] ce seul dernier déplaisir se peut signifier par larmes, les deux premiers surpassants de bien loin tout moyen de se pouvoir exprimer. »⁵⁰ ; Nous avons déjà vu cet état d'âme chez les personnages de Quignard, de Karl à Ann Hidden, de Monsieur de Sainte Colombe à Claire.

Malgré la distance dans le temps, la différence dans le genre littéraire utilisé, Michel de Montaigne et Pascal Quignard expriment tous les deux leur pensée profonde sur la mélancolie, une caractéristique humaine par excellence. Montaigne nous parle en philosophe et moraliste, Quignard nous livre son émotion personnelle. Montaigne nous raconte et argumente d'une façon remarquable, Quignard nous fait sentir et réfléchir aussi en faisant appel à notre sympathie et notre intuition.

⁵⁰ Montaigne, Essais, Livre 1, p.127.

Maintes fois dans son œuvre, Quignard tente de suggérer le retour des destins, bien que le temps passe, que la société change. L'homme poursuit toujours la même recherche, se pose les mêmes questions, s'interroge sur sa raison d'être, sa capacité à surmonter les épreuves difficiles de la vie. Les épreuves ne changent guère, elles sont éternelles : toujours de la douleur, la mort, la trahison, la passion, les désirs, ... C'est l'état des « « désarçonnés » qu'il évoque dans le livre *Les désarçonnés* : « Tout à coup quelque chose désarçonne l'âme dans le corps. Tout à coup un amour renverse le cours de notre vie. Tout à coup une mort imprévue fait basculer l'ordre du monde... »⁵¹.

De toute évidence, la mélancolie reste au centre de l'écriture de Quignard, avec le poids qu'apportent des morts et le vide insondable. Une mélancolie composée par beaucoup de perte et de vide, qui erre sur la terre et même au-delà de la terre – dans l'autre monde, comme l'auteur nous le rappelle dans *La Barque silencieuse* : « [...] ce n'est pas la mort qui porte cette ombre sur le monde. C'est la Perdue qui s'en va de nos vies dans la lumière du premier jour qui la projette sans fin. On appelle cette ombre portée dans le temps, de très loin dans le temps, la mélancolie. » (LBS, 30-31).

⁵¹ Pascal Quignard, *Les désarçonnés*, Gallimard, Collection Folio, 2014, p.53.

Chapitre 3 : Le Plaisir sombre des lieux enchantés

Dans les précédents chapitres, nous avons traité l'enchantement et la mélancolie des lieux dans l'œuvre de Quignard séparément. En apparence, la cohabitation entre l'enchantement et la mélancolie n'est guère équilibrée : l'enchantement apparaissait éblouissant mais éphémère, renforçant la mélancolie qui reste sans doute une source importante de l'écriture et devient une des caractéristiques marquantes chez Quignard. Pourtant, sur la profondeur de cette ambiance mélancolique, l'enchantement ne cesse jamais d'éclater, de refaire surface.

Dans une confidence à Catherine Argand, l'écrivain se confie : « J'ai cru longtemps, comme l'idéologie dominante l'énonce, que le fait de flotter, de vivre avec la mort, ça n'allait pas du tout. On en a presque fait un péché. Or, j'ai découvert que c'est très vivable, qu'il y a même une forme de joie dans la mélancolie. »⁵². Cela nous donne des indices pour découvrir une autre facette dans l'univers quignardien : celui qui est attristé par le perdu, la solitude, le désespoir, pourrait trouver de la joie, du bonheur, sa raison d'être, dans les moments les plus sombres et dans des lieux particuliers. Nous nommons cette « forme de joie » par l'oxymore « plaisir sombre » dans ce chapitre qui essaiera d'entrevoir une construction interne dans l'œuvre de Quignard, de comprendre, plus précisément, comment la joie, le plaisir et la mélancolie se côtoient, se transforment et contribuent à l'esprit des lieux chez Quignard. Ensemble, ils nous montrent la profondeur et l'originalité de la pensée d'un auteur qui ne cesse de méditer et de créer son propre univers.

Pour ce faire, notre travail abordera tout d'abord un point récurrent dans les romans de Pascal Quignard : comment les personnages trouvent-ils le sens de leur existence, la joie, l'enchantement, le plaisir, dans des moments difficiles, dans des situations assombries, dans la solitude, au milieu des ruines du lieu et du temps ? ensuite, nous nous pencherons sur la limite de ces plaisirs qui se situent parfois au seuil de la polémique, de la fascination et qui posent une question sur le désir et le droit humain.

⁵² Catherine Argand, *Pascal Quignard*, Entretien, Lire, Février 1998, p.30-36.

Pourquoi « les plaisirs sombres » ?

Si l'œuvre reflète fidèlement l'écrivain, rappelons que Quignard à travers ses romans et essais, nous révèle une fascination pour un monde particulier, lointain, obscur et mystérieux. Dans ce monde, être transporté de la fascination aux plaisirs, c'est un menu pas à franchir.

« Comme l'abeille compose le miel, comme le rossignol son chant, comme le soleil sa clarté, la mer le flux, le temps le jadis. [...] »

Que faire des vieux délires enkystés dans l'âme ?

Du plaisir. » (LP, 246)

Une attirance vers tout ce qui est ruiné, le besoin d'être seul, l'envie de disparaître dans des lieux privilégiés font partie des plaisirs sombres chez Quignard. Car « Il y a des mélancoliques errants qui sont ivres de joie. Leur extase est partout comme leur exclusion » (LP, 161), il suffit de les cueillir au bon moment, au bon endroit.

Bien qu'ils soient un aboutissement récompensé pour la recherche profonde de l'homme sur lui-même, ces plaisirs évoquent également une question sur la substance de la jouissance individuelle, sur la limite entre désir et délire.

En plus, comme les œuvres de Quignard ne sont pas toujours faciles à classer en fonction des genres, des catégories ou des couleurs, ici, cet épithète « sombre » ne fait que renforcer la complexité du nom qu'elle qualifie dans l'oxymore auquel nous avons recours.

« Sombre » **parce que** ce n'est sûrement pas un plaisir, une joie du point de vue des normes ordinaires.

Le choix de rester à l'écart de la cour, de vivre en reclus, de Monsieur de Saint Colombe paraît incompréhensible, même imbécile aux yeux de l'abbé Mathieu, partisan du roi : « Monsieur, vous vivez dans la ruine et le silence. On vous envie cette sauvagerie. » (TMM, 17) ; « Vous enfouissiez votre nom parmi les dindons, les poules et les petits poissons. » ; « Vous mourrez desséché comme une petite souris au fond de votre cabinet de planches, sans être connu de personne. » ; « Vous allez pourrir dans votre boue, dans l'horreur des banlieues, noyé dans votre ruisseau » (ibid., 20-21).

Ann Hidden rencontrait aussi une vive réaction chez son ami Georges qui la jugeait absurde, même extravagante dans sa décision de tout quitter, d'effacer volontairement sa vie sociale, professionnelle, familiale et conjugale : « Tu es pis que folle. Tu vas devenir un personnage de conte. » (VA, 70).

De la même manière, tandis que Claire redevient heureuse dans son « territoire » à elle, sur la lande bretonne, pour les autres, elle « passait pour une folle » (LSM, 194).

Face à ces critiques violentes proches de l'injure, les personnages quignardiens restent insensibles, ils sont en dehors de tous les préjugés et confirment sans hésitation leur choix d'être démodés, d'être marginalisés: « C'est moi qui suis passé de mode » (TMM, 21) ; « Je suis si sauvage, Monsieur, que je pense que je n'appartiens qu'à moi-même. » (ibid., 18), répond Monsieur de Saint Colombe.

Sans attachement, sans souvenirs intimes, les lieux restent indifférents et l'envie des autres reste aussi incompréhensive. Bergheim demeure non seulement la maison d'enfance, le pays natal, mais aussi un être très cher pour Karl, où il se retrouve à chaque moment douloureux de sa vie, où il peut enfin vivre en paix, retrouver le plaisir d'écrire. Pourtant, même sa compagne Jeanne ne comprenait pas cette attirance proche de l'amour obsessionnel : "de tout façon il n'est pas question que j'habite jamais au fin fond d'une petite vallée allemande perdue, glaciale, éloignée de tout" (407), dit-elle.

« Sombre » **parce que** ce n'est pas accessible à tout le monde, et encore peu à ceux qui cherchent à accéder à cet univers. Seuls les gens qui s'intéressent vraiment à leur raison d'être, qui cherchent à comprendre eux-mêmes leur existence, leur mélancolie, qui puisent aux sources, des « hommes-saumons » comme les nommait Quignard, peuvent accéder à cette joie, à ces plaisirs singuliers de solitude, qui naissent en effet de la rencontre entre l'homme avec sa nature et la Nature. Seuls ceux qui cherchent et défendent des valeurs oubliées ou perdues peuvent pénétrer dans la joie silencieuse des retrouvailles impossibles.

« Le non-mélancolique est voué à ses pauvres joies naturalistes et à la chasse limitée (horistique) de l'absent dans le présent. Il chasse le printemps dans l'hiver. Puis il mange.

Seul le mélancolique chasse sans fin (aoristiquement). Seul il voit sans cesse, partout, la trace du perdu merveilleux, le vestige de la reine, l'empreinte de la « vraie ».

Seul le mélancolique porte avec lui la joie arbitraire et foudroyante. »⁵³

« Plaisirs sombres » est donc la joie qui jaillit de la mélancolie, une joie inhérente à la mélancolie. L'homme trouve une lumière dans l'abîme de la solitude extrême, des ruines du temps et de la vie, et il s'émerveille en découvrant chaque lien entre le temps, les lieux et l'homme.

Enfin, « sombre » parce que les désirs, le plaisir, sont parfois à la limite de l'excès, ils dépassent parfois la frontière entre la raison et l'irrationalité, entre la conscience et l'inconscience, ce qui constitue une des parties les plus difficiles à pénétrer dans les pensées quignardiennes.

(1) Une attirance vers tout lieu ruiné, vers tous ceux qui ont été oubliés

Rappelons que les personnages de Quignard sont attachés au passé, à chaque bribe du passé, et souvent ces petits morceaux sont présents sous formes de ruine, de vestiges à partir desquels ils construisent leur propre mémoire, leur propre royaume. Ils ont tendance à revenir aux anciennes demeures, aux anciens lieux, pour recueillir des souvenirs et se recueillir en même temps, comme si chaque morceau du passé était un puzzle dans la fresque de leur vie. C'est tout d'abord un penchant très individuel, naturel, qui au fur et à mesure se transforme en véritable passion et devient centre d'attention de ces personnages qui aiment sonder leur existence.

C'est avec assiduité que l'auteur travaille sur l'emprise du passé. Chaque roman est construit à partir d'un temps révolu, jamais au présent, chaque personnage romanesque a besoin de remonter le temps maintes fois, chaque fois il trouve une bribe à partir des ruines des lieux, chaque fois il est bouleversé par de nouvelles découvertes.

Chaque essai rassemble en effet des héros antiques, d'anciens philosophes, d'anciennes mœurs, des royaumes disparus. Mais l'archéologie n'est pas le but de Quignard, encore moins son moyen. Sans difficulté, nous pouvons trouver dans la liste de ces patrimoines passés qu'il évoque dans ces essais beaucoup de haïkus japonais, des anecdotes sur Tchouang-tseu,

⁵³ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.67.

Confucius de l'empire chinois antique, et surtout une quantité de contes et de coutumes des anciens grecs, romains, chinois, indiens, français, etc. C'est la connexion entre sa vie, sa pensée contemporaine avec celle des anciens qui l'intéresse, c'est la découverte des différences, certes, mais surtout des affinités entre temps, entre pensées, entre nations. Il ne nous livre pas une collection d'antiquités, mais un Paradis de connaissance et de non-connaissance comme il le dit lui-même : « Je fus frappé d'avoir nommé *Paradisiques* un livre que je m'étais proposé d'appeler tout d'abord *Sur la reconnaissance excessive des femmes et des hommes qu'on a jamais vus et sur la non-reconnaissance des traits de ceux qu'on aime le plus au monde*. » (LP, 14).

C'est une des raisons pour que cette attirance à l'égard des traces du temps devienne l'occupation essentielle des hommes quignardiens.

Derrière les ruines, il y a des histoires, des vécus familiaux ou personnels dont les êtres quignardiens comptent bien ramasser, recueillir et garder des parts manquées ou échappées. Cette attirance éternelle du temps est omniprésente chez Quignard. Plusieurs fois dans les romans, ces personnages nous montrent leur interrogation sur les débris du temps et des lieux : « Je découvris que je n'aimais pas me retrouver dans un lieu qui n'était pas situé en lui-même – mais dans le temps. » (SW, 212) ; « J'allais à Bergheim avec Holger qui me montra l'état en effet très inondé et ruineux des lieux. Quelque chose m'attirait de nouveau étrangement dans ces murs, dans ces ombres. » (ibid., 286).

Derrière Bergheim, l'histoire d'une famille déchirée demeure. Derrière la ruine de la villa Amalia, il y a de la joie, du bonheur et aussi des séparations dramatiques. Derrière une Rome détruite, il y a des romains qui laissent leurs traces et leur esprit se prolonge plusieurs fois longtemps après eux. De même, pour l'ancienne Chine, l'ancien Japon, l'Inde d'autrefois, l'ancien monde. C'est la matière préférée de l'écrivain pour construire son œuvre.

En plus, il y a des vestiges qui apparaissent souvent comme symboles de l'oubli, de l'abandon. La poussière et les ruines composent un univers aussi mystérieux qu'attirant, captivant le regard des personnages de Quignard qui combattent toujours contre l'oubli. Pour eux, « L'oubli n'est pas l'amnésie. L'oubli est un refus du retour du bloc du passé sur l'âme. »⁵⁴.

⁵⁴ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue [suivi de Petit traité sur Méduse]*, p.66.

La relation entre mémoire et oubli demeure un sujet majeur que nous traiterons dans la prochaine partie de cette thèse, dans laquelle, nous aborderons la question du fonctionnement de la mémoire dans l'œuvre de Quignard en tant qu'art de l'écriture. Ici, nous nous contentons d'entamer un autre point : celui de la passion et l'envie de faire revivre les perdus, les oubliés. Quignard a une vision un peu particulière à l'égard d'un monde que l'on ne connaît pas et que l'on ne connaîtra jamais : « Je pense que le plus grand nombre des chefs-d'œuvre que l'humanité a élaborés sont inconnus pour l'éternité. [...] Leur absence dans la mémoire des hommes *doit* y être présente comme telle. Comme carence. C'est ma foi. » (VS, 65).

L'écrivain ne cache jamais ses désirs de « transmettre ce qui fut oublié » (VA, 277) comme disait son personnage Ann Hidden à propos de sa musique. « Elle ne jouait pas pour elle. [...] Elle joua six mois Kraus à la façon dont elle imaginait que Kraus jouait Gluck. Elle joua six mois Schoubert comme Mozart jouait Schoubert. (Elle joua six mois Haydn comme Radnitzky jouait Haydn.) Elle s'imaginait comme une musicienne d'Ancien Régime. » (ibid., 275). Karl partage la même idée musicale : « J'essayais toujours d'imiter Monsieur de Sainte Colombe. » (SW, 321), « je ne me souciais plus que de musique baroque » en rêvant de devenir « un grand violiste », « le nouveau Sainte Colombe », « le nouveau Marin Marais », « le nouveau Cupis ! » (ibid., 180). Apporter un peu de lumière sur des musiciens peu connus par leur postérité, oubliés par leurs contemporains comme Monsieur de Sainte Colombe, n'est qu'un moyen de rappeler que nombre de grands artistes restent anonymes à jamais, que notre mémoire collective est de courte durée, et que dans les ruines du temps, il y a des trésors oubliés. En plus, à partir d'un bref document oublié, en racontant la vie imaginaire de Monsieur de Sainte Colombe ou de Marin Marais dans son roman *Tous les matins du monde*, puis dans un chapitre⁵⁵ des *Paradisiques*, ou encore dans le livre *La leçon de musique*⁵⁶, l'auteur nous montre un champ libre possible pour toute l'écriture créatrice.

Cette passion pour les choses perdues, Quignard l'a aussi confiée à Seinecé qui « était chartiste, possédait sur le bout du doigt de nombreuses langues anciennes », qui « préparait une thèse sur quelque vieille chose de perdue, d'égarée dans le duché de Bourgogne, perdue dans la beauté des rives de la Dheune » (SW, 20) ; À travers ce personnage à l'âme d'enfance,

⁵⁵ Pascal Quignard, *Les Paradisiques*, Chapitre II : *Une scène de roman supprimée au début de Tous les matins du monde*, p.10.

⁵⁶ Pascal Quignard: *La leçon de musique*, Gallimard, Folio, 1987.

Quignard nous révèle ses préoccupations et ses responsabilités, que « L'humanité est moins solide que l'univers », « Et [que] les civilisations sont moins solides que les hommes. Ma vie est une minuscule civilisation. Et une civilisation très fragile. » (ibid., 35).

Et enfin, il est possible que cette attirance soit originaire d'une préférence, d'une sensibilité personnelle : une image de son lieu d'enfance sur le Havre ruiné après la guerre qui revient maintes fois, comme symbole d'une bribe de vie détruite avec le temps, avec la violence et aussi la défaillance humaine : « J'avais deux ans. Nous déménageâmes en Normandie, au Havre. Le port, la ville commençaient à se reconstruire. Nos chambres donnaient sur des ruines sans fin au bout desquelles on percevait la mer. »⁵⁷. Au milieu de cette ruine, cet enfant qui était Quignard a construit sa vie et sa vision sur la vie humaine. Plusieurs années après, l'écrivain garde encore cette image qui n'est pas un décor mais un contexte historique et social dans lequel il grandit : « Voilà le lieu où j'ai passé mon enfance : une ville détruite de fond en comble sous les bombes des Alliés à la fin de la Deuxième guerre mondiale. Voilà l'époque à laquelle je naquis : au lendemain de cette guerre qui bouleversa les données. »⁵⁸.

Dans l'œuvre, nous pourrions voir cette violence de la guerre qui détruisit Bergheim dans *Le Salon du Wurtemberg*, « c'était une déstresse humiliée et que la honte rendait silencieuse » (SW, 76) ou l'écho dans *Villa Amalia* (dans le contexte familial des parents d'Ann Hidden, son père a dû fuir la guerre en arrivant en Bretagne, en se mariant avec une bretonne, avant de s'enfuir de nouveau). La ruine se présente partout dans ses autres lieux fétiches comme signe de l'attirance : l'ancienne ferme de Madame Ladon, la muette au bord de la Loire, la villa Amalia, et les autres ermitages dans les essais.

En cherchant plus loin, on se rend compte qu'une disparition des lieux entraînerait avec elle une ruine de la culture (grecque, romaine ou ancienne chinoise), de la langue (le latin), de la musique ou de la peinture. Tout affecte profondément et sensiblement l'auteur. Ce n'est pas par hasard que chaque fois que nous plongeons dans son œuvre, nous nous retrouvons toujours très éloignée dans le temps, dans un ancien lieu, avec des personnages antiques ou historiques. L'écrivain nous explique dans un autre essai, *Abîmes* : « On dit souvent que l'admiration pour l'ancien est une passion récente. Ceci est contredit par les exemples d'autrefois. Le goût pour

⁵⁷ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue [suivi de Petit traité sur Méduse]*, p.57.

⁵⁸ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, p.24.

l'ancien est un luxe qui caractérise depuis toujours la puissance dans les sociétés humaines. La vieille drogue, le vieux crâne, le vieux vin, le vieux totem, le vieux manuscrit, la vieille arme, la vieille relique - tous ces objets qui conduisent la fondation comme un courant de force électrique - la reconduisent à chaque fois comme l'Avant de ce qui est.

Dans ces différents objets c'est l'origine qui est vénérée. »⁵⁹.

Le temps ancien est souvent lié à l'origine, un sujet qui fascine notre écrivain et ses protagonistes. Et il y a plusieurs lieux qui se présentent comme des condensés de temps :

Claire aimait errer « dans ses roches plus dangereuses, dans ses ferrailles rouillées, ses criques moins présentables, sa pêcherie en ruine et ses repaires de pneus. » (233), parce qu'elle « aimait ressentir ce temps très ancien qu'on lit sur les roches, ce temps qui s'anime dans le soleil, ce temps qui précède la vie, ce temps qui soulève les vagues de la mer, ce temps dont parle sans cesse Jésus, temps de l'Avent, [...]. » selon Jean le curé (LSM, 190-191).

La villa Amalia désertée, inhabitée, poussiéreuse, séduit instantanément Ann Hidden, malgré son état ruiné, parce qu'elle est un espace antique, solitaire, difficile d'accès, elle correspond parfaitement à son goût des belles choses anciennes.

Quand Chantal Lapeyre-Desmaison évoque et cite quelques lignes dans « 1640 », un traité de Quignard, sur la trace du temps : « Il faut vivre le présent comme la ruine qu'il prépare. Il faut découvrir le présent comme une ruine dont on recherche le trésor. »⁶⁰, l'écrivain confirme que c'est « à l'égard du perdu » qu'il pensait ainsi : « Il y a un perdre terrible qui excite nos vies jusqu'à l'angoisse qui prépare le désir. Il est vrai que c'est moins de la durée qu'une hâte à extases. »⁶¹.

Tout perdu mérite une mémoire, une pensée, parce que tout perdu fait partie des vivants. Toutes les ruines méritent une attention, une ré-exploration, car s'y abritent les trésors des anciens habitants, de la civilisation. À partir de cette attirance envers tout ce qui n'existe plus, l'écrivain a trouvé son royaume de travail qu'il défend ardemment, parce qu'il existe le

⁵⁹ Pascal Quignard, *Abîmes*, p.35.

⁶⁰ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, p.131.

⁶¹ Idem., p.132.

plaisir d'une « archéologie mentale »⁶², d'une inspiration renaissante, et des retrouvailles inattendues.

(2) « Solitude adore »

Les Quignardiens sont extrêmement sensibles à l'égard de la vie privée et de la liberté individuelle. Si dans ses essais, l'auteur ne peut retenir son admiration pour les anachorètes, les ermites d'autrefois, ainsi que pour les vies restées à l'écart de la société, dans les romans, il transmet ce désir et la joie solitaire à tous ses protagonistes comme une évidence. Sous les yeux de Quignard, c'est une vie inhabituelle, mais une vie de choix, consacrée entièrement à des rêveries, de la lecture, à l'écriture et à l'apprentissage de soi-même.

Pour eux, rien n'est comparable à la joie de trouver la solitude, au plaisir d'être submergé par la nature, dans la nature, seul, d'entendre son corps et son esprit, de se comprendre soi-même en tant qu'individu à part entière.

Ann Hidden répète à maintes reprises cette envie, que ce soit dans des conversations avec son ami Georges, que ce soit dans un monologue, ou dans une mélodie, un poème, un chant qui résonne intimement au fond d'elle :

« O Solitude

my sweetest sweetest choice

devoted to the Night [...]

O Oh how I

Solitude adore! » (VA, 122-123).

Ce bonheur solitaire se répand partout sur l'île Ischia dans le roman *Villa Amalia*. En découvrant son paradis terrestre – l'île Ischia et sa villa Amalia –, Ann sait désormais qu'elle peut répondre affirmativement à la question qu'elle se posait avant de tout quitter : « La solitude radicale constituait-elle vraiment une denrée succulente? » (ibid., 73).

⁶² Turin Gaspard, *Lecture et l'écriture chez Pascal Quignard : une archéologie mentale*, Cahier du CERACC, 2006.

Une solitude choisie se distingue avec celle que l'on subit, autrement dit, un délaissement ou un isolement. C'est le cas de beaucoup d'autres figures romanesques : Mademoiselle Aubier, Georges, la mère d'Ann Hidden ou encore madame Amalia. Ils souffrent une solitude forcée bien différente, parfois insupportable : « C'est si terrible de manger tout seul. », « C'est à cause du silence que c'est moins bon. On ne peut pas exprimer ce qu'on éprouve en goûtant, en dégustant, en mâchant, en buvant. » (ibid., 23), disait Georges en manifestant son dégoût d'être seul. En essayant de nouer un lien avec Ann dès leurs retrouvailles inattendues, il cherche à échapper à l'état de solitude.

Paul dans *Les Solidarités mystérieuses* partage le même sentiment malheureux quand sa sœur est partie en Bretagne : « C'est ainsi que ce ne fut pas la joie d'être seul qui m'envahit avec la liberté enfin restaurée. Ce fut du silence à l'état compact qui s'abattit sur mes épaules. » (LSM, 146).

Pour Georges ou Paul, Ann Hidden ou Claire représentent non seulement leur enfance, leur passé, mais aussi la compassion, l'amitié, la fraternité, et surtout un amour particulier, amour le plus pur. Si le fait d'être seul leur est si désagréable, c'est parce qu'ils éprouvent le sentiment qu'elles les ont abandonnées, qu'elles les privent de leur affection.

Il y a une autre vie solitaire dans *Le Salon du Wurtemberg*, celle de Mademoiselle Aubier. Une vie esseulée se cache derrière la vie extraordinaire de sa mère défunte, derrière ses comptines, ses manières, ses malices, ses rituels : « je découvris alors dans quelle solitude – solitude absolue, hors du temps sinon hors de l'espace, mais d'une certaine manière déjà hors du monde – elle vivait. » (SW, 186), Karl remarque cela soudain après tant d'années où il l'a côtoyée.

Il nous semble qu'il y a une forte ressemblance entre elle et la mère d'Ann Hidden dans leur façon d'habiter la solitude. Madame Marthe Hidelstein vit seule pendant quarante ans, dans une attente interminable qui l'a épuisée. Son corps ne supportait plus le temps et les maladies, mais l'espoir de revoir son mari continuait : « Elle se tenait recroquevillée dans son fauteuil dépliant, fait de tubes très légers, comme un lièvre qui tremble dans son buisson. [...] elle cherchait à égarer la mort. » (VA, 153). Sa solitude se cachait dans le bruit violent et incessant de l'océan, derrière les murs, les photos, et derrière son statut de femme mariée : « Non, je ne vis pas seule. Je suis mariée. J'attends mon mari [...] » (ibid., 149).

Ces deux dames plaignent la solitude des autres mais ne voient pas la leur. Mademoiselle Aubier s'aperçoit de la solitude de Seinecé, puis de celle de Karl, jamais elle ne parle de la sienne : « Oui, Monsieur Seinecé parle, parle... Comment dire ? Comme une moulinette, disait Mademoiselle Aubier. Je me dis à part moi quelque fois : mais à quoi cherche-t-il à se dérober, pour parler tant ? » (SW, 73). De la même façon, pour la mère d'Ann, c'est Ann qui a eu tort de vivre seule : « Pourquoi es-tu maintenant seule ? lui a dit de but en blanc sa mère. Je ne te comprends pas. » (VA, 149).

Alors qu'Ann cherche à être seule, à prendre plaisir dans la solitude, sa mère cherche le contraire : à rompre son isolement un jour, en espérant que son mari revienne, que sa fille revienne. Elle avait attendu toute la vie pour pouvoir sortir de la solitude, en vain : « Sa vie de mère abandonnée par son petit garçon. Sa vie de femme délaissée par son époux. Et tout le restant de ses jours tenue éloignée de sa fille. » (VA, 265).

En revanche, pour les personnages principaux de Quignard, chercher une vie solitaire est une conviction, une liberté enchantée dont l'itinéraire s'esquisse corrélativement avec leur expérience vitale, avec leur choix identitaire et leur plaisir.

Vivant dans une société contrôlée, encodée, parfois envahissante, pour l'homme de Quignard, être seul est surtout une nécessité, un désir qui est à l'origine de l'expérience personnelle. Mais en même temps, ce n'est pas parce qu'ils se sentent incompatibles avec la société qu'ils partent. Il y a un autre appel qui les hèle de très loin, l'appel mystérieux d'une liberté absolue.

Ann Hidden n'est pas une femme qui aime les confidences, mais quand elle parle de ses sentiments, elle parle surtout de l'envie d'être seule et du plaisir de solitude :

« J'ai besoin d'être seule. Je crois que dans ma vie, je crois que dans la substance de ma vie, je ressens le besoin d'être seule. » (VA, 29) ; « Manger seule, en silence, c'est pour moi un vrai plaisir. » (ibid., 23) ; « Je me sens parfois très seule et je commence à aimer énormément cela. » (ibid., 117).

Il nous semble que madame Ladon, professeur de musique et mère adoptive de Claire disait la même chose : « J'aime énormément être seule », « Ça a été une véritable découverte »,

à tel point que « j'ai aussitôt adoré être veuve. Je n'avais pas prévu une seconde que j'apprécieraï à ce point la solitude. » (LSM, 49).

Cette impression est aussi partagée par d'autres personnages : Monsieur de Sainte Colombe dans *Tous les matins du monde*, Karl dans *Le Salon du Wurtemberg*, Claire dans *Les Solidarités mystérieuses*, tout comme des anachorètes dans les essais (*Vie Secrète*, *La Barque silencieuse*, *Les Paradisiaques*).

Choisir, c'est renoncer d'abord. Partis à la recherche de la solitude, les personnages quignardiens renoncent à une vie dans laquelle il est possible que la plupart des gens cohabitent et se supportent, puis s'étouffent l'un l'autre, à une société extrêmement bien organisée où les gens sont victimes de leurs combinaisons programmées.

Monsieur de Sainte Colombe « ressentait du dégoût pour le monde » (TMM, 18), mais au fond de lui, incompatible avec le cours de la société contemporaine, il n'est pas forcément misanthrope. Rester à l'écart de la vie mondaine est justement un choix, un mode de vie, comme il le disait à l'abbé Mathieu : « Je préfère la lumière du couchant sur mes mains à l'or qu'elle [la cour] me propose. Je préfère mes vêtements de drap à vos perruques in-folio. Je préfère mes poules aux violons du roi et mes porcs à vous-même. » (ibid., 21).

Karl et Claire ont le même avis envers la foule : « Je juge malsain et immoral d'aller dans des endroits pleins de monde et trop chauds, sentant très fort la proie qu'on ne convoitait pas, incroyablement bruyants et empêchant toute détente et toute confiance, [...]. On appelle ces lieux, je crois, des « restaurants ». On se ruine pour cela. » (SW, 267).

C'est donc avec joie que nos protagonistes prennent la liberté de fuir tout ce qui relève de normes, de codes, de contraintes, de vie en compagnie.

Certes, la solitude se construit grâce à la volonté indéniable de ces personnages qui refusent de s'engager, mais surtout on voit qu'ils répondent à un désir inconditionnel, inexplicable, inconscient même : « Je ressens souvent de brusques appels de solitude, comme ceux d'une mère aimante et douce - encore que parler de cette façon équivaut à évoquer sans doute un soleil noir ou un fleuve sans eau. » (SW, 365). Ce pressentiment est connu de presque tous les protagonistes, mais personne ne peut expliquer d'où viennent ces appels, vers où ils les mènent, ou en quoi ils consistent.

Si ces appels restent toujours dans une dimension que le raisonnement ne peut éclairer, la vertu de la solitude, elle-même, paraît incommensurable chez l'homme quignardien que Karl nous résume parfaitement en quelques lignes :

« C'est l'envie de se retrouver seul, de faire des gestes sans témoin. C'est l'envie de relâcher les traits, d'ôter son visage. À vrai dire c'est simplement l'envie de prendre un bain, de grignoter, de se couper les ongles. C'est l'envie de se laver le cœur dans le silence. Laver la lassitude. » (SW, 365).

À travers ces images, la nécessité d'une vie totalement libérée, libérée de toute sorte de pressions et de masques, apparaît comme une évidence.

Il y a d'abord une joie accumulée, faite de petits bonheurs innombrables : Ce ne sont pas simplement des besoins quotidiens d'ordinaire, c'est la liberté d'être avec soi-même. « Les gestes sans témoins » par contre pourraient témoigner d'une libération tant convoitée par l'homme depuis l'éternité.

Ann partage la même envie avec Karl quand elle prend plaisir à vivre « sans homme, sans rien à préparer, sans avoir à se laver, sans avoir à se vêtir avec soin ni avec goût ni avec attention, sans se maquiller, sans se coiffer. » (VA, 161). Pour elle, la solitude est donc le synonyme de la femme libérée : « Le plaisir de s'effondrer dans un fauteuil, d'allumer une cigarette merveilleuse et de fermer les yeux sans que personne crie, ne bourdonne au loin, ne s'approche, ne vous parle, ne commente le temps, le jour, ni l'heure qui passe, ne vous tourmente. » (ibid., 161). Ce sont également des « gestes sans témoins », et aussi des gestes pour « se laver le cœur ».

En outre, nous vivons presque tout le temps et partout avec des « rôles » que l'on nous donne. A force de porter les « marques » sociales, nous n'avons plus le temps de nous occuper de notre existence en tant qu'individu à part entière. Il faut beaucoup de courage pour pouvoir « ôter son visage », lever le masque, se délivrer.

Une pensée d'Ann au moment décisif : « [...] elle se fit la remarque qu'en quittant tout il était possible qu'elle se fût privée elle-même. » (VA, 105).

Autrement dit, elle renonça à son statut à elle, elle partit sans l'identité qu'on lui procurait : « Elle ressentit du plaisir à voir disparaître tous les papiers personnels, factures, vieux chéquiers. » (ibid., 89) ; Toutes choses qui enregistrent la vie sociale, personnelle ou professionnelle... qui décident l'identité civile sont des choses reniables, révocables.

Décidément, le plaisir de se retrouver seul, en marge de la société contemporaine, ne revient pas seulement à cueillir des petits bonheurs, mais à sentir l'existence réelle dans son corps, dans son esprit, la liberté individuelle à l'état originel, car sans elle, le concept de « liberté » n'a plus de sens. Afin de la trouver, les personnages ont tout fait pour s'enfuir seuls. Ann a éteint « la vie qui précède » (ibid., 46). L'idée de « détachement » est clairement exprimée : Le désir de « bougeotte » comme elle disait est si véhément que rien ne peut l'accrocher, personne ne peut la retenir : « Je sais qu'il faut se séparer de tout » (VA, 60), « Je veux momentanément disparaître » (ibid., 69). Pour Quignard, « Elle quitte l'esclavage. »⁶³. En allant au bout de ses désirs et de sa détermination, son envie a abouti à une vie complètement libre avec un immense bonheur : « Elle nageait seule. Elle marchait seule. Elle mangeait seule. Elle lisait dans son coin. » (VA, 122).

Il est difficile de ne pas penser au cas personnel de Quignard, qui a décidé de tout quitter comme il le racontait dans *Les Paradisiaques* ou dans ses confidences à Chantal Lapeyre-Desmaison dans *Pascal Quignard, le solitaire*.

« Quittant le salariat j'abandonnais aussi les vacances, les loisirs, la retraite, le tourisme. Je laissais derrière moi l'adresse, la vie individuelle, la vie joignable, la vie privée localisée. Je cessais de répondre à la sonnette du nom propre. Je sautais enfin dans l'*otium* – qui est le temps dans le monde antique où le maître jouit sans entrave de la liberté dans l'espace non public.

Je sautais dans l'*otium* comme une grenouille dans la mare. » (LP, 158).

Dans tous les sens possibles de l'*otium*, il y a deux éléments essentiels : la liberté personnelle et le bonheur (les sens de l'*otium* dans le dictionnaire latin : 1. temps libre des engagements publics, repos, retraite, vie privée ; 2. oisiveté, loisir, inactivité ; 3. paix, calme,

⁶³ Rencontre avec Pascal Quignard, à l'occasion de la parution de *Villa Amalia* (2006) : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01041668.HTM>

tranquillité ; 4. trêve⁶⁴). Quignard le trouva et il nous le fait partager dans son œuvre, comme on le voit dans ses entretiens avec son interlocutrice Chantal Lapeyre-Desmaison: « C'est un plaisir extraordinaire. Je n'ai plus aucune position sociale, ne n'appartiens plus à aucun groupe, aucune secte, aucune religion, aucun club, je n'ai aucun salaire à défendre à partir de quoi on puisse me faire chanter. »⁶⁵.

À force d'être dépendant de l'autre depuis la naissance, puis dans l'enfance, dans l'amour, dans le travail, dans la vie tout court, l'homme subit de nombreuses contraintes qui lui imposent son rythme de vie, la façon de parler, de manger, de se comporter... et l'écrivain n'a pas hésité à les dénoncer dans *Vie secrète* : « Nous n'avons pas choisi d'être fascinés. Nous sommes fascinés dans la plus totale dépendance des premiers mois. » (VS, 131).

Manifestement, la liberté fait l'objet de toutes les convoitises, mais seuls ceux qui choisissent la solitude peuvent la trouver.

La bénédiction de la solitude n'est pas difficile à comprendre finalement. Etre libre dans son choix de vie, dans sa passion, dans son partage... est une attitude aussi fondamentale qu'humaine.

A la recherche du bonheur silencieux

Etre seul, c'est aussi l'opportunité de se comprendre soi-même, car dans la solitude, l'homme quignardien a trouvé le plaisir d'être submergé dans le silence, d'entendre son corps et son esprit qui respirent, ce que désignait Karl par ces expressions : « l'envie de se laver le cœur dans le silence », « laver la lassitude ».

Une muette, une cabane sans trace de la vie collective et mondaine appelle de l'intérieur « quelque chose de délicieux » (SW, 365). Dans tous les lieux où l'on vit, il y a toujours un coin de silence, un coin de « coït » d'où vient « une joie sourde » (VA, 161). Cette joie de silence est souvent liée à la musique silencieuse, la lecture et l'écriture. À la recherche du silence est donc un retour à l'essentiel pour l'homme quignardien.

⁶⁴ <http://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php>

⁶⁵ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, p.68-69.

« Les silences, qui sont composés d'une substance plus privée et moins belliqueuse que le langage collectif, se fascinèrent. Ils s'emboîtèrent. » (VS, 71).

Entre la joie de silence et les autres expériences du langage, il y a une relation surprenante : la non-parole face à la communication, la lecture et l'écriture.

Paradoxalement et curieusement, le silence reste un des critères les plus recherchés dans toute communication chez Quignard. Ann Hidden est un des personnages qui chérit pendant toute sa vie solitaire cette substance sans paroles. À travers ses relations, nous pouvons voir comment elle affectionne cette expérience : Ann entretenait un sentiment tendre avec la petite Lena par une communication particulièrement précieuse et silencieuse : « Leur corps *créaient* le silence dans lequel elles vivaient [...] Autour d'elles autour de leurs jambes, autour de leur ventre, autour de leur torse, en s'avancant, le silence et la lumière s'intensifiaient mystérieusement. » (VA, 178) ; entre Ann et Charles, son sauveur, qui au fur et à mesure devenait son ami, son confident, il y a le silence de l'entente parfaite, « Nous ne disons pas grand-chose. Nous pouvions ne rien dire. » (ibid., 220) ; même avec Georges, à la fin de sa vie, quand ils s'aiment vraiment, le silence s'opère : « Ils vivaient tellement ensemble qu'ils ne se parlaient plus », et Georges, qui aimait pourtant tant parler, partager, radoter, semble impressionné par ce bonheur incomparable : « Quelque chose de l'incommunicable a été communiqué à cette femme et éclaire ma vie. » (ibid., 281). Le silence exclut les rapports superficiels, lie profondément des âmes solitaires dans le respect de la solitude de l'autre.

Ensuite, Quignard nous explique pourquoi la solitude, le silence et la lecture se lient dans une étroite relation : Pour le montrer, il a recours à plusieurs sources, souvent étymologiques, anciennes et imagées, et imaginaires :

« *Solitudo* est un vieux mot latin qui signifiait le désert.

L'appel de la solitude est une des voix les plus irrésistibles qu'adressèrent dès l'origine les sociétés aux hommes.

La solitude est une expérience universelle. Cette expérience est plus ancienne que la vie sociale car toute la première vie, dans le premier royaume, a été une vie solitaire. [...]

En chinois *Lire* et *Seul* sont des homophones.

Seul avec le Seul.

Ouvrant un livre il ouvrait sa porte aux morts et il les accueillait. Il ne savait plus s'il était sur terre. » (LBS, 54).

La plupart des personnages romanesques de Quignard sont avides de lecture. Karl nous détaille cette passion d'une manière plus compréhensive : « J'aime la lecture parce que c'est la seule conversation à laquelle on peut couper à tout instant, et dans l'instant. [...] J'aime aussi la musique lue. L'audition m'en est insupportable, [...] » (SW, 70). Encore une fois, il est difficile de distinguer les pensées, la personnalité de l'auteur avec celles de ses protagonistes.

La lecture demeure un royaume du silence, car « Les livres sont du silence à l'état solide. »⁶⁶, d'après l'écrivain. Les livres sont des refuges idéaux pour les hommes comme Quignard, des refuges non-localisés dans l'espace, mais dans le temps et dans la reconnaissance originelle. « En lisant les vieux livres [...], je plonge le tout dans l'abîme du silence qui précéda et qui suivra. [...] Je suis revenu au silence comme les saumons viennent mourir dans leur aube » (VS, 361), avoue l'écrivain qui était musicien.

Le silence entraîne et entretient également l'écriture, parce que l'écriture permet de dire sans prononcer, de parler sans voix, de s'exprimer dans le plaisir d'être totalement libre dans son corps et dans son esprit : « Écrire. « Étroitement parler » en se « taisant » »⁶⁷.

Écrire n'est pas seulement une passion, un plaisir, c'est aussi l'acte de se libérer comme l'auteur nous l'explique dans un traité : « Je n'ai jamais eu de direction et de chemin que la passion qui ne s'use pas en moi et qui ne se retire pas de mon ventre, du bas de mon ventre, de mes poumons, de mes mains, de ma tête, et qui, alors qu'à chaque instant j'ai la conviction que je suis sur le point d'en être déserté, revient sans cesse comme un ressac. Passion qui est : sonner en silence. Écrire. Résonner avec une espèce de fracas dans le silence du corps. Retentir au-delà de l'eau noire, retentir dans quelque chose qui est comme la nuit de l'ancien monde. [...] Toute œuvre écrite, vraiment écrite, est un silence qui parle. »⁶⁸.

⁶⁶ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.45.

⁶⁷ Pascal Quignard, *Petits Traités I*, Gallimard, Collection Folio, 2002, p.56.

⁶⁸ Idem., p.32.

Définitivement, que ce soit dans la communication, dans la lecture, ou dans l'écriture, le silence se présente et prend plaisir à s'exprimer, car « Il ne semblait pas que son silence dût au malheur. En lui le silence, l'ombre, l'ennui, le vide étaient liés aux plaisirs qui s'y recherchent. »⁶⁹.

Pour aller plus loin : Cette solitude choisie est au-delà de la joie, du plaisir, elle est proche de la jouissance, parce que, au point de vue philosophique, la jouissance « c'est le plaisir d'avoir du plaisir », « une expérience absolument solitaire », parce qu'« On jouit toujours tout seul. »⁷⁰.

En parcourant plusieurs chemins différents, finalement, l'option d'être SEUL AU MONDE est le choix ultime et passionné que font les hommes quignardiens, qui appartiennent à un monde solitaire, c'est-à-dire à eux-seuls, un monde opposé à toutes les choses communes, à toutes les paroles parlantes, un monde impartageable : « Il y a une joie de la solitude. [...] la mélancolie était un plaisir sombre sans nul doute, mais un plaisir. » (SW, 318), « [...] un plaisir non pas d'être seule mais d'être capable de l'être. » (VA, 298).

(3) Le désir de disparaître (dans ce qu'on aime)

Toujours en harmonie avec la solitude, l'envie de renouer le contact avec la Nature et de retrouver sa nature semble essentielle. Le bonheur de se retrouver dans l'immensité et la profondeur de la Nature est aussi exprimé dans l'œuvre d'une façon étrange qui ne nous laisse pas indifférents.

Rappelons tout d'abord que le bonheur de tout quitter et de retrouver la vie libre semble un point commun pour les personnages de Quignard. Ils s'enfuient constamment, poussés par l'envie de quitter leur ancienne vie.

Si le père d'Ann Hidden avait beaucoup d'arguments pour sa fuite : il fuyait une personne précise (« une épouse bretonne priante, pleurnicharde, très gentille, très bonne cuisinière, très catholique »), une ville précise (la Bretagne, une ville « si petite, si catholique, si méfiante, si épiante, si surveillante »), un son précis (les pleures de son petit fils), à son tour,

⁶⁹ Pascal Quignard, *Abîmes*, p.7.

⁷⁰ Emission Philosophie sur *La Jouissance*, Arte.tv, 7 septembre 2014 (avec Adèle Van Reeth).

Ann s'enfuyait de Thomas, son compagnon infidèle, mais au fond, elle s'enfuyait de sa vie ancienne sans avoir besoin de prétexte. C'est l'envie d'être volatilisé(e), d'être introuvable, d'être « englouti dans un vide bien plus vide, bien plus vertigineux que le ciel, le ciel astral, bien plus abstrait » (VA, 104) – Ann Hidden imaginait ainsi sa propre disparition aux yeux de son ancien compagnon avec un immense plaisir. C'est à partir de cette idée-là, de ce mot-là que nous découvrons un autre plaisir sombre au fond d'elle : Tombée amoureuse de la villa Amalia, de la mer, de son coin paradisiaque, Ann s'épanouit de joie désormais : « Elle aima s'épuiser dans une mer devenue plus chaude et plus ombrageuse avec le printemps. La fatigue lui procurait une espèce d'euphorie, d'extase physique difficile à décrire. La mer verte ou bleue glissait sur ses épaules, glissait sur sa nuque, glissait entre ses jambes, l'enveloppait de courant et de puissance. » (ibid., 146-147).

Le corps et l'esprit submergés d'émerveillement lui rappellent une sensation rare, mystérieuse, très ancienne. La joie d'appartenance est exprimée d'une manière fort étrange : « Elle aimait de façon passionnée, obsédée, la maison de zia Amalia, la terrasse, la baie, la mer. Elle avait envie de disparaître dans ce qu'elle aimait. » (ibid., 137). Encore une fois, dans ce moment intense de béatitude, en découvrant le bonheur de l'amour, de l'attachement, l'envie de disparaître ressurgit.

Il nous semble que cette « extase physique » reste très proche de celle de Monsieur de Sainte Colombe s'immergeant dans le cours d'eau de la Bièvre : « Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. » (TMM, 24).

Il est arrivé à ces deux musiciens solitaires, dans l'ivresse du bonheur, de penser momentanément à disparaître. S'agit-il de l'envie d'immortaliser le moment, de ne plus retourner à la vie peu joyeuse, ou simplement d'une façon d'exprimer l'allégresse ?

Quignard n'a pas expliqué ni désigné cette source en terme exact, en théorie, il nous a juste donné une impression sur quelque chose de vague, brumeux, lointain mais irrésistible, « La mort n'a pas d'expérience rapportable » (VS, 465). Il s'agit d'un appel énigmatique, inexplicable d'une source désignée par plusieurs noms : « jadis », « l'origine », « l'abîme », « l'*otium* ».

Il est nécessaire d'établir la différence entre le désir de disparaître dans le moment d'extase et celui qui surgit dans l'angoisse, dans la peur ou la douleur : tandis que le premier suit l'intuition, se laisse emporter vers un appel mystérieux, le dernier apparaît comme une ultime solution, une défaillance et un désespoir, une réaction de relâchement. Les personnages de Quignard ont traversé toutes ces crises, beaucoup d'entre eux déclarent le désir de leur propre disparition, mais à la dernière limite, au fond de leur mélancolie, ils découvrent également une sorte d'allégresse imprévisible et inopinée :

« Longtemps dépressif, [...]. J'ai été crevassé. Sans cesse je désirais hâter ma mort ; j'aiguais les dents, les crocs, les défenses, la corne de la bête fauve ; j'épointais ses griffes jusqu'à les rendre de plus en plus douloureuses et déchirantes. Maintenant je comprends ceci : sans doute la mélancolie n'est-elle pas une décharge soudaine comme le rire, mais c'est un rire. Un rire silencieux. C'est une volupté plus lente que ne peut être le rire aux éclats. C'est un rire sans éclats. C'est une joie latérale mais qui est peut-être la plus étendue de toutes les joies.

C'est une joie de perspective. » (VS, 457-458)

Dans son étude sur *Vie secrète*, Wybrands Francis analyse cette « joie de l'adieu » (terme de Quignard) dans laquelle se tient l'argument « Toutes nos émotions, nos joies sont frappées par cet insensible sentiment de perte. Et cependant, l'adieu est « émerveillant » » ; puis en guise de conclusion, il déclare: c'est « la joie d'un départ, non la nostalgie d'un retour », car « rien ne donne plus de joie que de se savoir en partance. Sur le point de partir sans retour »⁷¹. C'est une belle hypothèse, à laquelle nous aimerions ajouter notre perception sur le lien entre la disparition volontaire, la joie et l'écho de la liberté humaine : il s'agit d'une liberté totale de l'homme, celle de choisir son destin, y compris sa mort.

Dans les essais, à maintes reprises, Quignard entame ce sujet délicat, dans lequel, il nous montre la contigüité entre la mort et la jouissance : « Jouissance du révolu singulier et indicible : il s'agit du bonheur. Les morts vous offrent au-delà de leur vie cette jouissance. »⁷², « Être sidéré, c'est avoir trouvé, c'est être cloué, c'est avoir trouvé de quoi fusionner, c'est avoir trouvé son incorporant. C'est avoir trouvé sa mort. » (VS, 174 - 175).

⁷¹ Wybrands Francis, "Hors partage", en marge de *Vie secrète de Pascal Quignard*, Études, 2001/12, Tome 395, p.653-660.

⁷² Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.97.

Pour aller plus loin, dans *La Barque silencieuse*, un livre d'une mélancolie intense, traitant tout ce qui habite silencieusement au fond de l'âme, l'écrivain a suivi son intuition, ses arguments et tranché : « Le suicide est certainement la ligne ultime sur laquelle peut venir s'écrire la liberté humaine. » (LBS, 97).

Certes, cette idée pourrait créer des polémiques comme toutes choses qualifiées d'« extrêmes ». D'ailleurs, nous savons que Quignard est un écrivain qui n'a jamais entamé quelque chose à moitié. Par plusieurs biais, du roman aux essais, il mène ses pensées jusqu'au bout, il plaide le droit de penser différemment : « [...] Le droit de mourir n'est pas inscrit dans les droits de l'homme. Comme l'individualisme n'y est pas inscrit. Comme l'amour fou n'y est pas inscrit. Comme l'athéisme n'y est pas inscrit. Ces possibilités humaines sont trop extrêmes. » (ibid., 97).

Écrire ainsi sur la mort, il lui faudrait un socle solide. Examinons de plus près le procédé que l'écrivain met en œuvre :

Tout d'abord, il nous suggère d'ausculter les états physiques, psychologiques et l'état d'âme de ces hommes, qui sont souvent à « l'extrême » de l'angoisse, de la détresse, de la mélancolie ou de l'euphorie... Cet état extrême que tous les personnages connaissent bien : Karl à peine vingt-quatre ans, « encore enfant » selon lui, isolé, malade, malheureux, s'ennuie profondément dans une phase sombre de sa vie : « [...] dans l'angoisse la plus vive, et dans l'hébétéude des médicaments, habité par un désir de mourir qui ne connaissait pas beaucoup de limites. » (SW, 235) ; Paul : « De l'âge de trois ans à l'âge de trente ans j'ai fait six dépressions nerveuses [...] de plus en plus longs et pénibles, de plus en plus handicapants » (LSM, 103). Avant d'être le désir ultime d'une vie, c'était une des premières « envies paniques » instinctives : « J'ai connu tout enfant ces désertions du désir, ces envies paniques de partir, de mourir. » (SW, 188).

Ce sont des gens sensibles à la voix de leur corps, de leurs sentiments. Souvent ils se cachent derrière un bouclier imaginaire, la musique, la lecture, l'écriture ou tout simplement un chant d'oiseaux, un buisson dans la falaise, une cabane sur le mûrier, mais il suffit seulement de la moindre menace pour les mettre dans un état alarmant d'angoisse, de dépression, et d'extase aussi. Leur sensibilité amplifie toute sorte d'émotion et les pousse parfois au bout de la limite de leur corps. Au lieu de chercher l'apaisement, ils se laissent emporter jusqu'au suprême

degré comme faisait Ann Hidden : « Il faut que l'âme se tourne vers la souffrance, il est pour ainsi dire nécessaire qu'elle a subisse front à front, lui offre son temps, son abîme, sa détresse. Il faut qu'elle l'attire hors du corps. Il faut qu'elle la nourrisse d'autre chose que de soi. Il faut la tenter, lui lancer un appât, sacrifier un objet vers elle comme s'il s'agissait un être. » (VA, 234). Nous comprenons un peu mieux d'où vient cette caractéristique radicale chez Quignard : choix assumés et inébranlables, sentiments absolus et inconditionnels.

Cette tendance de vivre, de penser, d'aimer... dans l'absolu donne naissance à des personnages singuliers, des idées étonnantes, des œuvres originales qui ne nous laissent pas insensibles.

En outre, l'écrivain nous montre le côté originel, naturel de cet acte : « L'adieu est la séparation qui survient ; la naissance est l'adieu au maternel ; le printemps est l'adieu à la mort ; le léthal est l'adieu au vital, etc. [...] L'adieu est l'*augmentum* de l'au-revoir. Comme la mort est l'augment au cours de la reproduction de la vie. » (VS, 455).

Fidèle à ses idées, l'écrivain poursuit cette théorie dans les pages qui suivent : « Pour les humains le désir de rentrer se confond au désir de mourir. Il est difficile de distinguer entre espoir de reconnaître, désir de rentrer à la maison, envie empressée de n'être plus. » (LP, 73).

Ensuite, il nous propose divers exemples qu'il puise aux sources de la philosophie ancienne chinoise, grecque, romaine, etc.,... à l'histoire de la musique, de la peinture. Il existe plusieurs personnages qui confirment à voix haute leur désir et leur droit de mourir tout en restant heureux et satisfaits de leur choix.

Dans le chapitre XIV des *Paradisiques* intitulé « Portraits crachés », Quignard a traité la ressemblance entre père et fils dont une des origines est la volupté féminine. L'auteur a fait appel de très loin, à la culture japonaise ancienne afin de nous montrer une autre ressemblance : la jouissance et la mort : « Un corps nu de femme noyée, disaient les anciens japonais de la femme connaissant sa joie. » ; « Dans le Japon ancien, mourir, se jeter à l'eau, mourir en ruisselant, pleurer renvoyaient au même monde. Ce n'était point que le plaisir sexuel eût les traits du malheur. C'était la volupté qui semblait extatique. » (LP, 55) ; « Dans la langue japonaise les cris de la jouissance sont appelés « pleurs et morts » ». « « Éclater en sanglots » est l'expression qui dit à l'extrême orient du monde la joie des femmes. » (ibid., 56). Ici, la

linguistique, l'étymologie, l'imaginaire, les anciennes mœurs se rassemblent en force pour éclairer un point : qu'il y a des preuves indéniables qui associent la joie et la mort.

« Aux oreilles d'un Grec ancien le mot grec de liberté (eleutheria) définissait la possibilité d'aller où on veut (to elthein opou erâ). [...] Dans le verbe grec eleusomai (aller où on veut) revivent les bêtes sauvages, en opposition aux animaux domestiques entourés de barrières, de murets, de fils de fer barbelés, de frontières. [...] » (LBS, 99). Aller où on veut, tomber où on veut, et mourir quand on veut, tel est le désir d'être libre.

La philosophie chinoise ancienne partage la même idée, que la vie n'est qu'une halte pour l'homme, tandis que la mort est destination, qui permet à l'homme de revenir à sa véritable maison.

« Le bouddhisme a fait une joie de ce dont notre société, sous le nom de dépression, fait un modèle pour toutes les douleurs. [...] En tous cas du sui-cide symbolique (vénéré dans l'Extrême Orient comme une extase libératrice aux confins de la lucidité et de la vie). » (VS, 187-188).

Dans ses essais, Quignard est allé encore plus loin et semble plus radical que jamais : Pour lui, il s'agit d'un désir non seulement conforme à la loi de la Nature, mais aussi un droit de liberté pour les êtres humains :

« Les anciens Romains disaient : C'est la plus grande des déesses, la Nature, qui nous a donné avec la vie la possibilité de s'exempler du monde qu'elle engendre. » (LBS, 90)

Et enfin, en lisant Quignard, nous ne pouvons éviter une pensée récurrente, qu'il y a sûrement un lien étroit entre l'admiration pour les anciens, la solitude, la mort et la jouissance, qu'il existe un plaisir, le plus sombre, le plus impénétrable, comme le mythe de Nukar dans *Vie Secrète* : « Tel est l'homme qui désire et qui disparaît dans ce qu'il désire avec son désir. » (VS, 352).

Dans les romans, même si ce sujet n'est pas exploré plus profondément que dans les essais, peut-être moins même sur le plan de l'idée, l'artiste le traite remarquablement sur un autre mode, celui du sensible : voyons un exemple à travers le suicide de Simon :

Avec la mort de Simon dans *Les Solidarités mystérieuses* s'ouvre un véritable débat au sein du roman : Si l'on croit la version de Claire, c'est une mort choisie : « Il s'est laissé glisser dans l'eau. », « Il m'a fait un petit signe. » (LSM, 181) ; « [...] elle disait qu'elle l'avait vu enjamber le canot. Voici la scène : La mer s'ouvre un peu, Simon se glisse en elle, il disparaît. » (ibid., 215). Selon elle, « Simon s'est tué. » (ibid., 180). L'autre version « essaya de dire que c'était un accident. Simon avait été pris dans un courant de marée. La chaloupe était vétuste. Elle s'était rompue. Elle avait versé de façon inexplicable. C'est à cause de ce courant que le corps a été si vite rejeté à la côte dans l'Anse-au-Genêt, etc. (À la vérité il avait pris le canot à moteur.) » (ibid., 181). En glissant des petits détails qui ne passent pas inaperçus : le « etc. » qui semble « verbiage » dans ce cas, puis l'insertion entre parenthèses qui n'est pas une proposition accessoire comme c'est souvent le cas, l'écrivain nous en dit plus sur la nature de cette mort. Par conséquent il est hors de question que le curé local accepte la cérémonie d'obsèques, « sur le soupçon de suicide » (ibid., 229).

Finalement celui qui organisait l'enterrement n'était rien d'autre que Jean, venu de loin, prononçant des mots étonnants : « Dieu est triste. Dieu lui-même dit qu'il est triste. Tristis est anima mea. Mais Dieu ne dit pas seulement sa tristesse. Il dit qu'il est si dégoûté de la vie qu'il en est au point de rêver de mourir. Il dit que son âme est si triste qu'il a envie de ne plus exister du tout. Alors Dieu répète : Triste est mon âme car j'en suis maintenant arrivé au point que je désire la mort. » (ibid., 230). Ces mots dépassent au-delà du principe religieux, au-delà de sa fonction. C'est finalement la bénédiction la plus surprenante, simple, vraie et touchante, moins radicale mais tout aussi déterminée, et nous avons envie de croire que cette ultime bénédiction est aussi destinée à Madeleine, la fille de Monsieur de Sainte Colombe, aux parents de Claire, à tous ceux qui un jour désiraient s'en aller, à toutes ces âmes qui cherchent la paix dans un autre monde.

Quitter un amour est un droit humain, droit de désamour et de vivre avec son honnêteté. Quitter une société, c'est l'acte de refuser ce qui s'impose comme codes civils, culturels ou individuels. Quitter une vie, c'est refuser la continuation d'une existence qui devient fardeau, refuser la mort par la routine, choisir son destin autrement : « La mélancolie se définit ainsi : la *joie dont on peut mourir* dans la retrouvaille imprévisible. » (VS, 459).

Conclusion

Il surgit en effet un noyau qui associe tous ces plaisirs sombres que l'on vient d'analyser chez Quignard, un noyau dur qui reste à jamais un des désirs les plus ardents de l'homme : être LIBRE. Libre de son choix de vie, de l'entourage, des lieux de vie, de la passion, de ses paroles, et de son propre destin. La recherche de liberté est un combat constant, combat avec la société où l'on vit, avec soi-même et avec son passé. L'homme quignardien mène son chemin assidûment jusqu'à ce qu'il se libère des apparences et des normes : « Nous sommes athées car nous souhaitons être libres. » (LBS, 201).

En guise de conclusion, empruntons quelques vers de La Fontaine qui hantent Quignard dans les plus sombres moments de sa vie et qui réveillent en lui des réflexions sur le droit d'une mélancolie joyeuse.

« J'aime le jeu, l'amour, les livres, la musique,

La ville et la campagne, enfin tout ; il n'est rien

Qui ne me soit souverain bien,

Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique »⁷³.

À son tour, Pascal Quignard devient ce narrateur-poète qui chante la mélancolie de notre contemporain.

⁷³ La Fontaine, *Les Amours de Psyché et de Cupidon, Œuvres diverses*, Pléiade, p. 258.

TROISIÈME PARTIE : ÉCRITURE POÉTIQUE ET MYTHE DE L'ORIGINE

Chapitre 1 : Écriture poétique

Pascal Quignard fait partie des écrivains pour lesquels l'écriture ne se limite pas à tel ou tel genre littéraire. Essayiste ou romancier, pour lui, il n'y a pas de divergence au niveau de l'écriture : « je ne fais pas différence entre mes romans et mes *Derniers royaumes* », se confie l'auteur dans un entretien⁷⁴.

En plus, son écriture correspond au désir d'effacer les frontières des genres, non seulement au niveau de la forme mais aussi du fond, et de créer une œuvre non-genre : « Il me fallait abandonner tous les genres. Il me fallait renoncer un à un à tous les germes de la pose. [...] Il me fallait mettre au point une forme intensive, inhérente, omnigénérique, scissipare, courte, circuitante, ekstatikos, intrépide, furchtlos. » (VS, 402). Finalement le but de toute écriture reste le même : retracer l'âme humaine dans la relation avec le monde et son propre destin. Il semble que ce désir a été mis en pratique parce que nous lisons des poèmes, des récits, des mythes, des scénarios, des critiques, parfois une petite thèse avec des arguments bien construits dans une seule œuvre, comme le constate Catherine Argand : « Cet homme déteste l'esprit de système, la transcendance, la pensée établie, les illusions et les conclusions. Il parle comme il écrit, par juxtapositions, en déchirant la langue, en faisant tituber les certitudes pour mettre un peu de chaos dans la tête, redonner un peu de sens aux mots. [...] *Vie secrète* n'est ni un roman, ni un traité, ni un récit, ni un essai, ni une histoire des grandes histoires d'amour, mais tous ces genres à la fois. »⁷⁵.

L'écrivain nous invite dans un univers à multiples facettes tout en restant fidèle à son principe : Son œuvre est à la fois une recherche, une analyse, une quête constante sur l'homme et sa place sur terre, mais elle est aussi un fruit de l'imaginaire, de l'instinct, de l'intuition. Que ce soit dans des romans ou des essais, l'écriture quignardienne attire constamment des regards curieux, perplexes et parfois partagés, parce que l'on a l'habitude de classer l'œuvre par genre, par style, par catégorie, par habitude.

⁷⁴ Alain Veintin, Entretien avec Pascal Quignard, Radio France culture, 11/10/2011.

⁷⁵ Catherine Argand, *L'entretien : Pascal Quignard*, Lire, Février 1998, p.30-36.

Particulièrement, l'imagination, les rêveries sont omniprésentes et libres dans la profondeur de ses œuvres, le narrateur suit l'instant et l'instinct, les traces des êtres, les appels très lointains, toujours avec son intuition, ses sensations et l'âme d'un poète mélancolique.

Apparemment, de nos jours, le concept de poésie et l'épithète « poétique » s'étendent en dehors de son domaine d'origine. On entend dire partout, surtout lorsqu'il s'agit de complimenter une œuvre artistique pour son aboutissement : « C'est un film plein de poésie », un scénario ou une pièce, une sculpture ou un tableau pourrait être poétique, bref, « c'est poétique! », dit-on d'une manière parfois abusive. Que ce soit sur le contenu ou sur la forme artistique, il s'agit d'un éloge pour une œuvre qui dégage une émotion intense, qui suscite l'éveil de l'imagination et touche profondément à l'invisible. Ici, effectivement, il y a une réaction sur le « poétique » en tant que qualité, une catégorie générique et non pas le genre lui-même (la poésie)⁷⁶.

Qualifier de « poétique » l'écriture de Quignard, ce n'est pas seulement une louange comme dans les cas que nous venons de citer, mais aussi une analyse, un constat sur le regard, les démarches et l'expression de son écriture, sur la façon dont l'écrivain aborde ses préoccupations littéraires, ce qui a bien quelque chose en commun avec les procédés de la poésie.

Nous devons les concepts théoriques que nous utilisons à Jean-Yves Tadié. Il les a analysés d'une façon cohérente et convaincante dans son ouvrage *Le récit poétique*⁷⁷, dans lequel il montre l'existence d'un genre à part, exceptionnel, entre le roman traditionnel et la poésie. Bien que les œuvres de Quignard que nous avons dans notre corpus ne soient pas exactement des récits, à l'exception de *Tous les matins du monde*, les idées théoriques de Tadié nous fournissent un point de départ intéressant pour percevoir dans les récits et les romans de notre auteur une étonnante ressemblance entre les processus de la poésie et ceux de l'écriture quignardienne. D'après Tadié, « Le récit poétique est un récit qui reprend, en prose, les moyens du poème, et définit un univers privilégié, un paradis perdu et retrouvé. »⁷⁸, qui « témoigne,

⁷⁶ Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Edition Hachette Supérieur, Paris, 1992, p.20-21, suit la classification des catégories génériques de H. Meschonnic, nommée « la forme-sens », constituée par six catégories génériques, qui « contribuent donc à la perception des genres comme leurs traits distinctifs, essentiels mais non exclusifs » : Poétique, lyrique, dramatique, comique, épique et didactique.

⁷⁷ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Collection TEL, Gallimard, 1994.

⁷⁸ Idem., p.197.

sous la forme banale du roman, de l'ambition la plus haute de la littérature, entre le mythe, qui se souvient de l'origine, et la prophétie, qui parle au nom de l'absolu, révèle ce qui est caché, annonce le futur. »⁷⁹. Sa définition évoque aussi le côté visible et audible du récit poétique : « la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu'à procurer l'impression qu'ouvrir ces récits c'est lire de longs poèmes en prose. » ; « la densité sonore et la puissance imageante »⁸⁰.

Ce qui nous intéresse, c'est que nous reconnaissons l'écriture de Quignard dans les caractéristiques du récit poétique, sur la forme comme sur le fond, comme si Tadié analysait Quignard sans évoquer son nom. Il est poète l'auteur du récit poétique, mais il n'écrit pas des poèmes, disait Tadié comme pour ouvrir la porte à une analyse de l'écriture de Quignard.

A partir de ce point de départ, je voudrais approfondir dans ce chapitre comment l'écriture de Quignard touche à la poésie, par quelles caractéristiques cette poésie se manifeste, je voudrais comprendre pourquoi on peut parler dans cette œuvre de profondeur poétique, me demander s'il y a une autre manière d'exprimer ces problématiques que l'on rencontre dans les œuvres de notre corpus en dehors de la forme romanesque ou de celle de l'essai.

Plus concrètement, afin de tracer l'écriture poétique de Pascal Quignard, j'aborderai les trois directions qui semblent les plus évidentes : la première sur le commencement ou l'idée d'inspiration poétique (Réminiscence des fragments), la deuxième sur le moyen d'exprimer (Image énigmatique) et la troisième sur l'âme du Narrateur-poète mélancolique. Certes, en dehors de ces trois centres d'attention, nous essayerons de montrer les autres côtés comme la forme d'écriture, le thème traité ou encore la structure de l'œuvre ou la tonalité, la sonorité, autant d'éléments qui renforcent l'aspect poétique chez l'écrivain.

(1) Réminiscence des fragments

Avant de commencer cette partie, il faut que je justifie ma démarche : je n'ai pas l'ambition de traiter toute l'écriture quignardienne. Fidèle à l'objectif de cette thèse, j'aimerais surtout analyser ici la rencontre entre la « technique » d'écriture de Quignard (fragmentaire) et la quête

⁷⁹ Idem., p.198.

⁸⁰ Idem., p.179.

en profondeur de son œuvre (la quête de la mémoire, du lieu passé, qui se présente ici par des réminiscences). Cette alchimie nous amène à réfléchir sur l'art de la mémoire et sur la dimension poétique des pages quignardiennes.

Depuis toujours, l'écriture de Pascal Quignard s'impose comme objet de recherche dans le domaine des études littéraires: « Fragmentaire », « discontinue », « énigmatique », « non-genre »,... sont des termes récurrents que l'on trouve dans les études sur l'œuvre de Quignard. L'écrivain avoue lui-même dans son essai sur l'écriture de La Bruyère : « Je souligne la fascination extrême et presque automate que l'apparence fragmentaire exerce sur moi. »⁸¹.

La question mérite donc d'être ouverte : Qu'est-ce que l'écriture fragmentaire ? Quels sont ses caractéristiques ? Qu'est-ce qui constitue sa présence, sa force ? Quelle est sa relation avec les réminiscences dans l'écriture des lieux ?

C'est donc avec intérêt que nous relisons son essai sur La Bruyère, dans lequel il est évidemment question de « l'écriture fragmentaire » par excellence, dans lequel notre auteur se livre sur une écriture particulière, en tant que lecteur attentif, collègue – écrivain qui partage le point de vue et en tant qu'essayiste qui essaie de décoder tout ce qui est derrière le travail et l'œuvre de La Bruyère⁸² : Nous avons trouvé ici le concept du fragment de Quignard :

« Les mots latins de fragmen, de fragmentum viennent de Franco, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment c'est le klasma, l'apoklasma, l'apospasma, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché,

⁸¹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Essai sur Jean de La Bruyère, p.72.

⁸² Idem., p78-79 : l'auteur décrit la technique de l'écriture fragmentaire de La Bruyère : « Il ne cesse de lire. Il médite sur les doctrines, écorce les idées, détaille les peurs ou les désirs qui leur ont servi d'aliments. Il prend des notes. Il attend que l'allant qui porte les pages qu'il est en train de lire peu à peu se communique à lui, qu'une manière de bouillonnement agite enfin le haut de son corps et doue sa gorge d'une sorte d'avidité et de rythme vide. Peu à peu le style de ce qu'il est en train de lire engage en lui une sorte de pose, ou d'allure, ou de démarche, ou de soudain et exigeant appétit qui lui font prendre la plume. Il note une remarque que porte déjà un souffle plus personnel, et qu'un désir inassouvi aussitôt réforme et prolonge. Il lui semble qu'il ajoute à ce qu'il emprunte ou à ce qu'il nie. Là il extirpe à tout hasard un tour ou une image dont il trouvera ailleurs l'usage. Il se fie par-dessus tout à cet effet d'entraînement, de légère fièvre, à cette cadence qui se saisissent de lui au contact des œuvres des autres. Petit bondissement sous la poitrine qui le fait discuter cette phrase, riposter, rivaliser, cherchant à secourir telle idée d'une image plus forte ou à l'étayer d'une scène plus âpre. » Ici Quignard nous donne l'impression de lire une auto-description !

de tiré violemment. Le spasmos vient de là: convulsion, attaque nerveuse, qui tire, arrache, disloque. »⁸³

Ceux qui connaissent Pascal Quignard savent que l'écrivain prend toujours le départ à partir de l'étymologie pour arriver à imposer son point de vue sur la question, pourtant, il nous surprend toujours avec son angle de vue ainsi que la direction de son développement :

« Le phonoclaste est l'écrivain; c'est celui qui brise la voix et le cercle oral, la ronde des corps humains mimant la proie, en induisant le renouvellement infini et la mort surabondante, c'est-à-dire sacrifiant et chantant, fondant sur l'espace de leur corps échangé au corps qui les hante, qu'ils tuent, qui les nourrit, c'est-à-dire fondant sur l'origine de l'espace dans leur corps des cadences binaires ou symétriques des proverbes, des vers, des syntaxes, des mythes. »⁸⁴.

Le « Fragment » est pour Quignard non seulement une méthode de travail, un art d'écrire mais aussi un genre littéraire à part entière qui est représenté ici par La Bruyère : « Il [La Bruyère] estime que le livre est peut-être là; qu'il suffit d'associer ces lambeaux par thèmes, de les mêler avec un souci d'unité ou de contraste. Et, qu'ils s'assemblent ou qu'ils s'entrechoquent, qu'il suffit de placer entre eux: rien, des blancs, des pieds de mouche. Cela ferait un livre. Ce conditionnel est atroce. Il est le nœud de la difficulté. »⁸⁵.

Pourtant, dans les œuvres que nous avons rassemblées dans notre corpus, Quignard appréhende la valeur des fragments tout en soulignant que son œuvre n'est pas fragmentaire : « Je vous rappelle que je n'avais alors quasi rien écrit qui ne soit fragmentaire: j'ai besoin d'écrire pour me rabouter moi-même. »⁸⁶. Est-ce contradictoire ? Apparemment oui, mais en réalité non. Empruntons une image parlante de Quignard sur La Bruyère, nous verrons mieux ce qui constitue la vraie substance des fragments dans l'imaginaire quignardien :

« Ils sont comparables à ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues.

Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau.

⁸³ Idem., p.38-39.

⁸⁴ Idem., p.40.

⁸⁵ Idem., p.81.

⁸⁶ Jean-Pierre Salgas, *Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme*, Revue Quinzaine, n° 565, parue le 01/11/1990.

Une grande mare ou tout l'océan n'auraient répété le ciel qu'une fois. »⁸⁷.

Un fragment est donc une œuvre minuscule mais entière, possédant une structure bien à elle, indépendante dans sa forme et dans son esprit.

Dans un autre livre, l'écrivain renforce cette idée en montrant la substance de l'apparence fragmentaire : « Il n'existe pas dans la nature de fragments. Le plus petit des morceaux est encore le tout. Chaque miette est l'univers et ce dernier est un poil perdu dans les cheveux de la poupée que la main de la femme bréhaigne caresse sur l'étal d'un des marchands de la ruelle. »⁸⁸.

Si dans les essais, l'écrivain utilise souvent la technique fragmentaire, c'est-à-dire poser des contes, des paragraphes, des mythes, des chapitres,... à côté l'un de l'autre, sans commentaire, sans liaisons, sans aucun lien direct, dans les romans, cette technique paraît plus fine, plus délicate, avec un fil conducteur implicite, parce qu'il s'agit des fragments de mémoire dont le rôle paraît important dans la structure musicale ainsi que dans le déroulement thématique.

Ces fragments surgissent sous forme de réminiscences que le dictionnaire Le petit Robert définit comme un « retour à l'esprit d'un souvenir non identifié comme tel », et « souvenir imprécis, où domine la tonalité affective ». On peut donc remarquer ses deux caractères principaux : imprécis et affectifs.

Si nous cherchons plus méticuleusement dans ses livres, parmi de nombreux concepts signés Pascal Quignard, nous pouvons en trouver quelques-uns de plus :

L'écrivain admet tout d'abord le côté imprévisible de la réminiscence : « La réminiscence est une chasse à ce que sa carence anime. La réminiscence, l'ajustement, la *remembrance* est une connaissance. C'est même un sens, comme l'odorat ou la vue lointaine ou le rêve. Ce qu'elle parvient à ressentir ressuscite par lambeaux ce qui lui échappait. Les *vetera* inaccessible, les mots inhumés sont là. Les *fragmenta* parviennent à emprisonner une part du perdu. » (VS, 150). L'essayiste découvre la forme cristallisée des souvenirs dans les fragments, il est difficile de les saisir, seule la réminiscence réussit car elle est une attaque inopinée du passé.

⁸⁷ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p.56.

⁸⁸ Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Édition Grasset & Fasquelle, 2002, p.71.

L'écriture fragmentaire alimentée par des réminiscences fait partie de l'écriture de l'absence (l'absence de toutes les choses échappées dans le passé, puis l'absence de plan⁸⁹) et de l'écriture de l'inconscience (par rapport au fonctionnement des réminiscences).

Dans une autre définition indirecte sur la réminiscence, le romancier montre son côté hasardeux, instinctif, imprévisible : « Le souvenir est remonté dans ma pensée comme une foudre qui a pris plusieurs milliers de jours pour trouver le chêne exact qu'elle allait enflammer. » (VS, 17). Des objets, des scènes, des sons, des odeurs, des images ... jouent un rôle important dans la réminiscence, ils construisent le lien entre les lieux, entre le présent et le passé, entre la rêverie et la réalité, et entre les œuvres même... « Des réminiscences mystérieuses s'accrochent partout. La nature est une réminiscence qui guette toute chose cultivée comme un remords. [...] Les hommes sont les animaux malades d'un oubli insuffisant. » (ibid., 166). Tous les souvenirs inaccessibles pourraient revenir s'ils remplissaient la condition de la réminiscence : personnels, intenses, affectifs, et il suffit en plus d'une rencontre à l'instant fatal entre l'homme et le signe du souvenir.

De toute évidence, la réminiscence n'est pas une suite de moments entre des trous de mémoire chez Quignard. Avec ses deux caractéristiques principales : affective et imprécise, elle ouvre plutôt le champ de l'imaginaire que celui de la réalité, c'est le champ des rêveries.

Lieu – déclencheur des rêveries et de l'instant poétique

Les relations complexes entre Fragments, Réminiscences, Mémoire dans l'écriture de Quignard révèlent la profondeur poétique de son œuvre.

La réminiscence est le rappel du hasard sur le passé par un fragment, ayant le pouvoir extraordinaire d'amener l'homme à la Rêverie. Si l'apparition des réminiscences dépend subjectivement des images, des choses et des êtres présents, c'est parce que cette forme particulière de la mémoire fonctionne avec l'émotion immédiate. Tous les débris du passé reviennent dans un instant d'une façon brusque et bouleversante. En revanche, la narration

⁸⁹ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, p.22 : Pour Quignard, La Bruyère est « le premier à revendiquer le morcellement et l'absence de plan dans ce qu'il avait écrit. ».

emprunte parfois de très longs paragraphes pour l'exprimer. Pascal Quignard a recours à l'intensité de l'instant dans ses romans denses de rêveries.

L'écriture des réminiscences n'est autre que l'écriture de la rêverie. Elle est l'écriture de mémoire et non écriture par la mémoire. Elle est mise en forme dans l'œuvre par des fragments. Manifestement, c'est une cohérence entre la forme et le fond, entre l'idée et l'expression, entre la rêverie et l'écriture.

Personnellement, je trouve que c'est la démarche de la poésie. Toute la poésie se constitue à partir d'un instant particulier, d'une image frappante, d'un souvenir qui revient sans prévenir et qui prolonge son séjour dans le poème jusqu'à la fin.

La mémoire entière, ou la mémoire cognitive n'est pas l'objet de l'écriture poétique (on n'écrit pas un poème seulement pour mémoriser ou se remémorer quelque chose), elle est une faculté humaine, objet de recherche scientifique, médicale, psychologique, historique, anthropologique. En revanche, la réminiscence paraît parfaitement adaptée à la poésie, car elle donne des éclats du passé, ramène le perdu et remonte le temps. Elle fait revivre l'instant poétique dans la rêverie présente. Elle se retrouve entre la mémoire et les rêveries : des scènes passées surgissent de nulle part et entraînent le songe.

« Le souvenir pur n'a pas de date. Il a une saison. C'est la saison qui est la marque fondamentale des souvenirs. Quel soleil ou quel vent faisait-il en ce jour mémorable ? Voilà la question qui donne juste tension de réminiscence. »⁹⁰. Bachelard nous a indiqué ainsi le signe de la réminiscence. Tout ce qui est marqué par les dates exactes est du domaine des faits et ne fait pas l'objet de la rêverie. Il est vrai que pour Quignard, les dates ou la mémoire chronologique n'ont pas beaucoup d'importance. Même si l'écrivain essaie de numéroter, dater, il est encore très difficile d'établir l'ordre chronologique de *Tous les matins du monde* ou du *Salon du Wurtemberg*. Le roman quignardien semble être créé par des morceaux de temps dans le désordre. Les réapparitions de Madame de Sainte Colombe ne sont pas datées, tout comme les souvenirs de Bergheim, qui tantôt apparaissent, tantôt disparaissent, qui ne préviennent jamais de leur retour, ce qui fait que chaque retour demeure brusque et bouleversant.

⁹⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.100.

Le but de l'écriture est aussi un combat contre l'oubli : « Sans cesse ma vie, ces visages, ces petites scènes – tout sombre dans l'oubli si je n'écris pas. Je ramène à la lumière quelques couleurs et parfois leur éclat. » (SW, 50). Ces couleurs, ces éclats à leur tour ramènent la part encore cachée du passé. Chez Quignard, chaque personnage ranime son passé, fait revivre ses lieux avec sa propre sensibilité : L'odeur, le son, la couleur sont des éléments principaux qui ramènent des souvenirs intacts.

Parmi eux, l'odeur est la mémoire la plus lointaine, qui ne survient pas dans l'éloignement géographique, parce qu'elle appartient proprement et uniquement au lieu où elle habite. Par contre, elle surgit intensément, comme l'âme des lieux, à chaque retour des personnages sur le lieu d'antan. La couleur ramène des images fixes, immobiles dans chaque réminiscence pour donner exactement le décor du lieu, le cadre de l'histoire. Quand nous parlons de Bergheim, c'est la couleur des pavés roses des ruelles, c'est la lumière brumeuse qui couvre des champs immenses alentour dont nous nous souvenons, c'est une Bretagne lumineuse avec le ciel bleu, des blocs de granite noirs, les vagues brunes.

Quant au son, son pouvoir absolu dans les réminiscences quignardiennes est indéniable. Ses « fragments » remémorés peuvent revenir à tout moment, accessibles sans obstacle, sans limites, et sans demander d'efforts. Il est matière mobile et personnelle, parce que chaque corps a son propre système de réception et de résonance. Être sensible au son semble relever de la sensibilité invisible par excellence mais curieusement, tous les détails des souvenirs reviennent avec l'invisible.

Nous constatons que les lieux du son paraissent précieux dans l'œuvre de Quignard. La cabane sonore de Monsieur de Sainte Colombe attire vivement et assidûment Marin Marais chaque nuit. Pour Seinecé et Karl, les comptines chantantes de Mademoiselle Aubier retentissent encore après des années parce qu'elles ont marqué les jours les plus heureux passés dans ce lieu de lumière et de douceur ; le jardin d'Éden de leur jeunesse se situe sans doute à Saint-Germain-en-Laye.

Nous ne pouvons pas parler du lieu du son sans évoquer la mer, lieu où le bruissement des vagues, le gazouillis des oiseaux, le hurlement des orages sont constamment envahissants. Dans *Les Solidarités mystérieuses*, l'écrivain nous donne l'impression que toute la vie de Claire est composée par une narration morcelée, par des regards différents. Son portrait est constitué de

multiples facettes. Voici une scène de Claire sur la falaise, devant la mer, les yeux fermés. Il s'agit d'un paragraphe éclairant où l'écrivain nous dévoile délicatement l'univers de Claire, où l'on peut voir sa relation sensible aux choses, au son : « Elle écoute, en contrebass, la mer. [...] Alors, peu à peu, très loin, au fond d'elle-même, elle entend la fontaine de porcelaine qui versait l'eau bruyamment dans la cuvette en faïence de la chambre à coucher de sa tante. » (LSM) ; puis le bruit du moulin à café, de la hache, de la serpe dans la ferme d'autrefois. Le son ramène des souvenirs sur sa relation compliquée avec des cousins, les pleurnicheries de Paul enfant, le bruit des coquilles qu'elle perçait pour faire des grelots avec les escargots... Au fil des sons, elle voit sa vie passée, des jours très lointains, jusqu'à ce jour-là, le jour qui bouleverse sa vie : « Elle aperçut enfin, en un éclair, au fond de sa mémoire, huit vaches sales dans le camion rouge sous la pluie, lavées par la pluie ; huit vaches ruisselantes de pluie ; une voiture dont le moteur avait brûlé, noyée par la pluie, une voiture complètement emboutie contre la rambarde de la falaise. » (LSM, 26). On pourrait dire que tout passé lui revient par le son : Un son en appelle un autre, et avec eux, des séquences qui se succèdent, des temps qui s'enchaînent. La falaise, la mer sont lieux de rêveries, leur bruit demeure le fil conducteur indispensable de la réminiscence. Claire tout au long du roman reste fidèle et sensible aux sons. Tout ce qu'elle perçoit et ressent passe d'abord par le son : « C'était le village le plus silencieux qui fût » (LSM, 29) ; « Elle est heureuse de marcher dans les roches et le bruit de la mer » (ibid., 60) ; par le son, elle se dirige vers la lande où les oiseaux « surexcités » chantent (ibid., 192), elle répond aux fées « qui pleurent dans les vagues des morts » (ibid., 190), elle suit la voix « dont le bruit des vagues, au moment des ressacs, brouillait l'origine » pour trouver la maison où les musiciens imaginaires jouent de la musique (ibid., 199-200). Même si notre romancier ne précise pas sa disparition, il nous semble que l'ultime destination du trajet de Claire se trouve vraisemblablement non loin de cette brèche en haut de la falaise, d'où vient la voix mystérieuse.

Les lieux sonores donnent l'impression qu'ils ont le pouvoir de conserver tout ce qui s'y est passé, puis de temps à autre, le lieu renvoie à l'homme quelques fragments de leur vie passée, de leur patrimoine immatériel, toujours par le biais du son, comme le confie Karl au sujet des souvenirs : « Si je concentre toute mon attention et que je cherche à faire revivre la maison de Saint-Germain-en-Laye, c'est le bruit de la machine à coudre de Mademoiselle Aubier que j'entends – comme le chant crissant des cigales ressuscite aussitôt le petit cabanon de Bormes. » (SW, 50).

S'appuyant aussi sur le bruit de la mer violente, dans *Villa Amalia*, Quignard fait revenir le passé malheureux de deux femmes : Ann Hidden et sa mère. Elles subissent l'abandon d'un mari, d'un père qui était musicien et qui ne supportait pas le bruit d'une vie ordinaire, quotidienne. Le bruit de la mer rappelle à Ann tout le malheur de sa mère : « Sa mère avait vécu dans le bruit sans fin de l'océan toute sa vie. » ; « Comment sa mère avait-elle pu supporter toute sa vie, seule, toutes ces chambres, toute cette violence du vent et de la mer, toutes ces tâches impossibles? Pendant ce temps-là, aux États-Unis, dans la ville de Los Angeles, son père attendait paisiblement après sa mort pour se remarier. Dans cette immense villa elles avaient été si malheureuses, si seules. » (VA, 264-265).

Il n'est peut-être pas difficile d'expliquer que la sensibilité au son est évidente chez les personnages de Quignard, parce que la plupart d'entre eux sont musiciens et que l'écrivain lui-même est musicien. Mais en même temps, on se rend compte que cette facilité, cette évidence ne décide pas tout, que la musique n'est pas seulement une question de son, tout comme l'évocation des souvenirs n'est pas simplement une question de mémoire. Il est possible que le son soit très agile, qu'il puisse répondre à toutes les conditions d'une réminiscence poétique : renvoyer l'instant précis, l'image exacte des scènes passées, et résonner encore non seulement dans l'espace mais aussi dans l'esprit et le corps du récepteur. Le son reste un des éléments-clés chez Quignard, ouvrant des confidences et des rêveries sans fin.

Lieu créé par des rêveries

Il existe un autre cas concernant le passé morcelé pour lequel l'auteur ne recourt pas au lieu comme déclencheur de rêverie, mais comme personnage significatif représentant le passé. Ici, les rêveries ont le pouvoir de créer ou de recréer le lieu. C'est le cas d'un des lieux privilégiés chez Quignard, Bergheim, titre du dernier chapitre, le septième, dans le roman *Le Salon du Wurtemberg*.

L'image de Bergheim s'est construite graduellement par des fragments de rêveries tout au long des six précédents chapitres. Durant le trajet qui nous mène et qui mène le narrateur – personnage principal à Bergheim, plusieurs puzzles différents voire opposés se sont réunis, traçant un portrait complexe de ce lieu emblématique quignardien. Il s'agit d'une élaboration

des fragments qui mettent Bergheim en relief par tous les états d'âme : Bergheim – le jardin d'Éden de l'enfance, le berceau de la musique, le témoin historique, familial, lieu de deuil, de douleur, de déchirure, un Bergheim à la fois lumineux et obscur, ancien, vétuste et attirant, abandonné et mystérieux. C'est un affrontement sans fin entre l'attirance et la répulsion qu'il suscite, entre l'image d'un lieu très cher de l'enfance et celle de la haine à l'égard des souvenirs malheureux concernant l'amour maternel, entre la blessure passée qui n'est pas encore cicatrisée et l'envie de conquérir de nouveau ce lieu.

Le narrateur, dans ce texte considéré comme roman de la mémoire, poursuit sans relâche sa quête pour trouver le lieu dans le temps. À côté de l'axe des événements, il y a un axe des rêveries sur Bergheim qui composent la structure romanesque, alimentées par les réminiscences fragmentaires. Voyons de plus près à travers les chapitres :

Dans le premier chapitre, le temps de lumière et la douceur de vie à Saint-Germain-en-Laye allument la rêverie sur Bergheim : « Moi aussi, peu à peu, je rêvais. Je rêvais de Bergheim et de la vallée de la Jagst, de la vallée du Neckar, de la vallée du Rhin, en France aussi, à Weyersheim ou à Riquewihr, chez les oncles, les tartes flambées, l'émotion quand on passait la frontière, mes sœurs cachant des cartes à jouer, les six chiens-assis sur le toit d'ardoise renvoyant la lumière du soleil, les balançoires, ou plutôt les escarpolettes, Pfulgiesheim, Hinsingen, les auberges sur la Zorn... » (SW, 44). Derrière les noms, au fur et à mesure, l'émotion se dévoile et le narrateur rêveur semble trouver des images les plus attachantes au fond de sa mémoire.

Le songe continue dans le deuxième chapitre racontant la vie après le service militaire de Karl, une nouvelle vie dans laquelle il n'y a que des reflets de la vie à Bergheim autrefois : des jeux d'enfance, la maison, le jardin, l'orgue de Bergheim, l'histoire du lieu et de la famille, etc. tous s'enchaînent comme dans un film dont l'image capitale revient chaque fois où commence le songe. Le cabanon, le jardin de Bormes (qui intitule le nom du chapitre) et le début de la relation ambiguë et passionnée avec Isabelle font revivre les années d'enfance dans le parc de Bergheim avec les premiers amours, enfin, la mort de la mère de Seinecé rappelle celle de Karl. Tout semble se jouer dans un jeu de miroir, le lieu reflète le lieu, l'objet appelle l'objet, l'amour et la mort font de même.

Le troisième chapitre a pour nom un autre lieu : La villa de Saint-Martin-en-Caux d'Isabelle, mais comme tous les autres lieux, celui-ci est en effet un prétexte pour faire revenir le principal. La fin du chapitre coïncide avec la fin de l'amour avec Isabelle, laissant un sentiment amer, une désillusion de la passion, qui répète « l'impression atroce, enfantine, dans le salon de Bergheim, de me voir là, agrippé, raclant » pour ma mère « sans qu'elle levât les yeux du catalogue des porcelaines de Meissen ou de son fume-cigarette. » (ibid., 194).

Dans le quatrième chapitre, la douceur et le pouvoir d'apaiser l'âme de la muette sur les bords de la Loire incitent le désir de revenir et de reconstruire Bergheim. Le cinquième est marqué par des événements bouleversants, la mort de la sœur de Karl, les retrouvailles avec Seinecé, puis avec Bergheim pendant les retours passagers, tous renforcent l'idée de posséder le lieu à tout prix, notons que les souvenirs y jouent le rôle décisif. Le sixième marqué par le désamour avec les femmes, puis la mort de Seinecé met un terme à la vie en « dehors » de Bergheim.

Tous les songes renvoient à chaque coin de Bergheim, des souvenirs y semblent intacts et les sentiments aussi. C'est par des rêveries que Bergheim trace son image poétique, et ramène notre héros sur sa terre d'origine. Comme un poème qui se compose de plusieurs strophes, chaque strophe ouvre une impression, une sensation, une facette du thème principal, le poète se balade entre tous ces sentiments qui animent des souvenirs, pour enfin retrouver sa place sur la terre d'élection. C'est une structure poétique qui se met au service des sentiments.

Tous les songes commencent par « je me souviens », les scènes passées reviennent, et se prolongent jusqu'à ce que le sentiment le plus intime, le plus difficile à partager réapparaisse, revive.

« Je me souvins, à Bergheim, dans le parc, après l'allée des marronniers et les taillis, de la mare protégée par les joncs. Elle regorgeait l'hydre d'eau, de têtards. Paula était fascinée par la mare [...] ç'avait été la même rancune devant ce baiser qui choquait le puritain effarouché et despotique qui régnait en moi. » (ibid., 86).

« Je me souvenais, enfant, des concours de cadavres de guêpes, de la haine que nous inspiraient les fourmis, les perce-oreilles, les moustiques, les gros criquets, les abeilles, les limaces, les chenilles, les scarabées, de la terreur que nous éprouvions devant les frelons, les

hommes, les araignées, de la mansuétude que nous ressentions pour les sauterelles, pour les vers de terre, pour les têtards et pour les mouches, de la véritable amitié que nous entretenions avec les escargots, avec les pommes de pin, avec les écureuils, avec les grenouilles, avec les ablettes et avec les papillons ». (ibid., 92-93)

« Je me souviens des années soixante-dix comme d'une chute de bachotages et d'examen. Au fond de moi je regrettais les mois de mai et juin 1968, la découverte du corps popote de Nadejda, la capacité d'une sorte d'ambiance de kermesse comme à Bergheim lorsque j'étais enfant, le défilé, le cœur battant la chamade, les tambours, les gens ivres, les cris, les polkas, le Schuhplatter terrifiant de bondissement et de vélocité, les redingotes de velours noir doublées de satin jaune, de satin rose, de satin bleu. » (ibid., 250).

« [...]que je me souviens à mon tour des deux brouettes de Bergheim, où Marga me tirait, enfant, dans le parc [...] J'étais pour Lisbeth ou pour Louise un baigneur avec lequel on s'essayait à être mère. Et je n'y répugnais pas. Mais je préférais user de la brouette comme d'un camp retranché, ou comme d'un tank rassurant, ou en me laissant tirer en diligence par Marga. » (ibid., 65-66).

Ces extraits entre beaucoup d'autres nous attirent non seulement par les confidences, les pensées, les secrets, les émotions qui y sont présentées mais aussi par le rythme entraînant, par les refrains à la fois captivants et émouvants. On y voit la sensibilité dans l'âme du personnage, chaque rêverie est un défilé de souvenirs dont les détails se succèdent sans interruption lorsque la réminiscence se déclenche.

Dans le livre *Sur le jadis*, Chapitre XXXVII, Quignard écrit : « Je veux recopier ici que le sieur de Marandé écrivait sous Louis XIII : Si la mémoire est commune à l'homme et à la beste, au moins pouvons-nous dire que la reminiscence est particulière à l'homme, estant vray que celle-cy n'est autre chose proprement qu'une certaine cresse ou escume qui se forme en nous par le choq du langage sur la trace des vieilles braises. »⁹¹. Ici, dans les fragments de rêveries de Quignard, les vieilles braises ont encore le potentiel d'être rallumées.

« Derrière les choses, les êtres appellent » (SW, 398). Tel est le fonctionnement des réminiscences dans l'œuvre romanesque quignardienne. Un moment présent appelle un

⁹¹ Pascal Quignard, *Sur le jadis*, p.102.

souvenir, un espace rappelle un espace, puis, un nom, une sensation... Il y a aussi des noms, des objets, des lieux qui obsèdent l'esprit, qui traversent l'œuvre d'un bout à l'autre grâce à la rêverie et à son aptitude à associer.

À force de constater la fascination quignardienne, nous y trouvons plusieurs raisons pour lesquelles l'écrivain s'attache aux fragments et aux réminiscences.

Tout d'abord, structurellement, l'écrivain a conscience que la vie est constituée par des morceaux juxtaposés, elle reste incomplète du commencement jusqu'à la fin, on la voit, la vit, la ressent par des éclats : « Étranges rêves que nos souvenirs. Étranges fleuves que nos oublis et que nos vies. Sur toutes les minutes que nous vivons ne demeurent en suspension que d'étranges fragments. » (SW, 232), pensait ainsi le narrateur du *Salon du Wurtemberg*, et aussi celui de *Vie secrète* : « Restent parfois incrustés dans un geste, dans un de nos goûts, dans le son de notre voix des sortes de détritits indicibles et presque inconscients. » (VS, 55). La vie de l'homme est composée de plusieurs fractures, temporelles, spatiales, événementielles, sentimentales,... Une écriture rétrospective demande une décomposition extrêmement délicate comme nous disait Karl : « Curieuse façon que j'ai de noter ces souvenirs. [...] Il me semble que je décompose ces fragments du passé comme je débobelinais les lièvres de Pâques, sur la table de cuisine. » (SW, 105).

Pour les souvenirs, pour « La mémoire comme un effet de retard, comme action virulente de désynchronisation avec le réel »⁹², le moment le plus virulent revient sans doute dans l'apparition d'une réminiscence. Comme tous les récits poétiques qui restent indifférents à l'Histoire, et à la limite extrême, à la chronologie »⁹³, car « Le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine »⁹⁴. Cet « instant » se nomme « réminiscence » dans l'œuvre de Quignard. Choisir des fragments de mémoire est un choix à la fois fidèle vis-à-vis de l'instantanéité de la vie et des sentiments : « Ainsi chaque souvenir, interminablement, attend l'écho qui le révélera à lui-même. » (SW, 336)

⁹² Idem., p.128.

⁹³ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique* : « Le roman traditionnel s'ancre doublement dans le temps : par son calendrier interne (dates, notations d'intervalles, âge des héros), et par référence à des événements historiques. » (p.90) ; « Le récit [poétique] ramasse ou dilate le « temps chronique » à son gré, mais en tire en tout cas parti de cette confrontation » (p.96) ;

⁹⁴ Idem., p.99.

En plus, techniquement, Pascal Quignard ne cache jamais le fait qu'il recueille des vestiges historiques, mythiques, philosophiques, culturels pour construire son dernier royaume. Il travaille sans relâche avec des fragments, non comme un morceau mécaniquement déchiré mais comme un puzzle dans sa quête de la totalité. L'écrivain nous détaille sa technique de travail dans un entretien sur la déprogrammation de la littérature : « Je fouille les œuvres mortes à l'égal d'un musée ou d'un bec qui cherche les morceaux les plus tièdes. Mon esthétique est une esthétique volée. C'est celle des anciens Romains. C'est celle des anciens Chinois. C'est celle des bonnières aussi : dès que je vois quelque chose qui bouge et qui m'émeut, je fonds. Je prends. » « C'est même le moyen pour mobiliser le ressort profond de l'esprit. » « [...] la technique revient à ceci : je répare des déchirures impossibles dans le temps et l'espace. L'émotion peut alors être amorcée, remonter, irriguer le texte, s'écouler entre les lèvres de cette plaie que j'ai ouverte et qui ne cicatrise pas, le temps que le sang du fleuve fictif fasse à lui-même son lit. »⁹⁵. Il nous renvoie ici une autre image de La Bruyère triant ses fragments dans son bureau. Mais si dans le cas de La Bruyère, le fragment est toute son œuvre, c'est-à-dire un genre littéraire indépendant, pour Quignard, c'est plutôt la technique fidèle à l'acte de penser, de composer, d'écrire car le discontinu correspond au rythme du travail, du corps et de l'âme.

Enfin, dans l'ensemble de son écriture, il nous semble que Quignard privilégie l'écriture de l'« absence » construite de morceaux juxtaposés avec beaucoup de blancs dans l'œuvre philosophique et avec beaucoup de ruptures dans les romans.

L'écrivain confirme ce point de vue : tous les blancs que l'on a remarqués dans son œuvre ne sont que des intervalles musicaux. C'est fragmentaire et suspendu, mais en même temps, nous percevons une résonance, une attente qui a été créée volontairement, qui attend des échos de la part des lecteurs ou de la part des autres éclats mnésiques.

« Homogénéité culturelle, historique, tel est le destin de l'homme.

Hétérogénéité naturelle, originaire, tel est le destin de l'art.

La fragmentation est l'âme de l'art. »⁹⁶.

⁹⁵ Le Débat, *La déprogrammation de la littérature*, Entretien avec Pascal Quignard, Gallimard, 1989/2, n° 54 p.77-88.

⁹⁶ Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, p.62.

(2) Écriture énigmatique

L'écriture de Quignard fascine par ses multiples facettes, mais il n'est pas facile de pénétrer dans cet univers, encore moins de le comprendre totalement. C'est une écriture qui fait penser, s'interroger en même temps qu'elle fait imaginer. Elle n'est pas explicite, directe, que ce soit dans les romans ou dans les essais.

Si on pense que les auteurs d'essais s'efforcent souvent d'être sinon limpides, du moins le plus clairs possibles, en évitant l'ambiguïté, ce n'est pas le cas de Quignard. Il semble nous proposer des énigmes jusqu'à la dernière ligne à partir des titres de ses essais. Des contes, des légendes, des théories, des argumentations se succèdent dans une écriture tantôt abstraite, tantôt imagée, souvent polysémique.

Quant aux romans, ceux de Quignard sont plutôt énigmatiques puisque quand on ferme le livre, on croit voir plusieurs interprétations possibles. *Tous les matins du monde* peut être un roman sur la vie d'un grand musicien baroque, mais aussi un roman sur l'essentiel et le pouvoir de la musique, sur le choix de l'homme entre la gloire et la liberté. *Les Solidarités mystérieuses* suscite aussi certains déchiffrages : s'agit-il d'un roman sur la vie de Claire, sur l'appel du lieu originaire ou sur les liens entre les êtres humains ? Parfois, nous avons l'impression que ce sont des romans irracontables, non-résumables. Certes, certains éléments relèvent d'un récit classique, mais leur côté contemplatif, méditatif, mystérieux nous égare souvent.

Cette écriture demeure sans doute énigmatique dans toutes ses formes. Le choix du thème, le choix du style et surtout le contenu du récit sont aussi attirants qu'insaisissables. Pour éclairer notre sujet sur l'esprit des lieux, nous allons essayer maintenant de le déchiffrer en nous penchant du côté des images énigmatiques, des récits hermétiques dans l'œuvre de Quignard.

Images fascinantes

Commençons avec la réaction de Claire devant les films de Madame Ladon légués après sa mort : elle a insisté pour les donner tous à Fabienne, parce que les images dans les films sont

fausses pour elle : « Toutes les images m'ennuient. », « Je ne sais pas pourquoi je préfère à ce point voir les choses en direct. Je crois même que je déteste les images des choses. » ; « Le problème c'est que tout me paraît faux au cinéma. [...] Cette fausseté m'angoisse. » (LSM, 169).

L'écrivain, dans un traité reprenant une idée de Gustave Flaubert, estime que « la mise en images « tue » les mots, puisqu'elle prétend se ressaisir de ce qu'ils avaient abstrait dans l'immédiateté continue pour le réintroduire dans l'univers physique. »⁹⁷; Pour Claire aussi, ce n'est pas des images fabriquées, figées, illustrées qui l'attirent. Il y a encore un avis plus radical chez notre écrivain : « L'image est proprement « l'interdit » du dire. »⁹⁸.

Comment interpréter cette crainte de l'image ? En lisant Pascal Quignard, nous avons l'habitude de ses « désaveux ». Lorsque l'écrivain nous parle d'« une gêne technique à l'égard de fragments » ou de « la haine de la musique » (Les titres de deux livres de Pascal Quignard), nous comprenons que c'est surtout dans le but de s'interroger sur leur attirance, qu'il s'agit là du cœur de son attention. C'est ainsi qu'il nous présente ici cette crainte de la mort des images.

Dans les entretiens, et à travers ses œuvres, l'écrivain nous rassure en donnant son propre concept sur l'image, et affirme qu'il est passionné par l'image : « Les romans pour moi sont des successions d'images. ».

Voyons la manière par laquelle l'écrivain organise des images romanesques (ici c'est le cas des *Solidarités mystérieuses*) : « J'attends d'avoir des images dans mes scènes, dans la tête, superstitieusement je ne crois pas vraiment en Dieu, donc c'est un lieu superstitieux auquel je fais appel, c'est le fait que ça résiste à la mémoire et que le lendemain j'ai toujours les successions de scènes. Alors je commence à, dans l'espace, à créer une fissure, ou dans le lieu que je veux habiter, je puisse suivre, c'est à dire un peu comme un trou, j'écris dans chaque roman, le lieu n'existe pas mais pourtant tous les lieux sont extraordinairement réels et eux existent. ». Enfin, pour tout dire à son interlocuteur : « Je suis fou d'image. »⁹⁹, avoua-t-il.

La question est donc la suivante : Qu'est-ce qu'une image énigmatique ? Quelle est sa place dans l'écriture des lieux chez Quignard ?

⁹⁷ Pascal Quignard, *Petits Traités I*, p.132-133.

⁹⁸ Idem., p.133.

⁹⁹ Alain Veintein, Entretien avec Pascal Quignard, Radio France culture, 11/10/2011.

Les images dont l'écrivain nous parle ici sont plutôt irréelles, elles appartiennent à l'univers de l'imaginaire ou de l'imaginal, et non de l'imagerie¹⁰⁰. Ce sont des images dont le côté irréel fait d'elles une énigme. Surgie des rêves, l'image fascine, l'image émerveille, l'image fascine « parce qu'elle donne à voir autre chose et qu'elle donne à voir autrement »¹⁰¹.

Les lieux évoqués par images imaginaires à la fois très intimes, personnelles et irréelles distinguent le récit poétique des récits de voyage. Il ne s'agit pas seulement d'une contemplation de l'écrivain sur le lieu, mais surtout d'un attachement, d'une appartenance, parfois à la limite de la hantise, avec le lieu qui sont mis en évidence.

Tout d'abord, ces images fascinent parce qu'elles sortent des rêves, quel que soit le rêve, nocturne ou éveillé. Nous suivons ici l'indication de Bachelard : « Au lieu de chercher du rêve dans la rêverie, on chercherait de la rêverie dans le rêve »¹⁰², parce que ces images nous aident à découvrir selon Bachelard l'imagination créante de l'auteur.

Dans *Vie secrète*, Quignard nous parle de la vie nocturne en affirmant son emprise sur l'homme. Pour lui, rêver est vivre d'une autre manière. L'image des rêves est hallucinée, condensée, et prend une ampleur considérable dans les occupations de l'homme :

« Fermer les yeux, rêver, c'est voir encore, c'est voir des images coûte que coûte, c'est ne pas dormir tout à fait.

Rêver, c'est fuir les ténèbres qui enveloppent les yeux des mammifères - qui sont les bêtes qui ont préféré pour reproduire leur image la gestation interne et obscure. » (VS, 136).

Dans la définition suivante du même chapitre, nous avons l'impression que l'auteur parle des rêves éveillés, qui ne sont pas totalement involontaires, qui sont également le fruit de facteurs affectifs, émotifs : « Le rêve aussi est une fièvre du passé. [...] Le rêve veut l'accomplissement du désir, l'exauce dans une hallucination qui pousse vers sa forme, s'unit

¹⁰⁰ Jean Jacques Wunenburger, *La vie des images*, Presse Universitaire de Grenoble, 2002 : « l'imagerie pourrait désigner l'ensemble des images mentales et matérielles qui se présentent avant tout comme des reproductions du réel [...] ; l'imaginaire englobe les images qui se présentent plutôt comme des substitutions d'un réel absent, disparu ou inexistant, ouvrant ainsi un champ de représentation de l'irréel ; [...] l'imaginal renverrait plutôt à des représentations imagées que l'on pourrait nommer sur-réelles, puisqu'elles ont la propriété d'être autonome comme des objets, tout en nous mettant en présence de formes sans équivalents ou modèles dans l'expérience. » (p.24).

¹⁰¹ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.9.

¹⁰² Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.11.

avec ce qui manque in absentia. » (ibid., 137). Leurs images désirantes sont donc très personnelles.

Chez Quignard, les images de rêves ne se racontent pas, parce que la rêverie ne se raconte pas, parce qu'il y a plusieurs images qui se trouvent entre le rêve et l'hallucination, comme les scènes de retrouvailles nocturnes entre Monsieur de Sainte Colombe avec sa femme défunte, comme les cauchemars de Karl pendant ses jours malades ou les angoisses de Claire devant une nouvelle ferme, une nouvelle vie... ; parce qu'il y a aussi des images qui sont entre le rêve, la rêverie et la nostalgie, surtout lorsque le lieu de rêve appartient au passé, comme celles d'Ann Hidden de l'île Ischia, celles de Karl de Bergheim. C'est pour cela que l'écriture demeure énigmatique.

Voyons de plus près l'existence des images hallucinées chez Quignard, celles qui rendent le lieu irréel et impressionnant. Pour le décrire, l'auteur crée un champ d'imaginaire qui se situe entre le visuel, le réel et l'irréel. Un verre de vin bu à moitié et des gaufrettes rongées dans la cabane de Monsieur de Sainte Colombe donnent un sentiment de stupeur. La présence non visuelle de Madame de Sainte Colombe accroît l'aura de mystère qui plane sur la cabane et la musique pour Marin Marais qui se tient aux aguets. Ces images restent en outre hors de tout classement. Réelles ou non réelles, elles frappent fort et reviennent à l'esprit chaque fois qu'on décrit ce lieu enchanté.

Pour Marin Marais, la barque était réelle, sa disparition est également une réalité : « Le saule est rompu. La barque a coulé. J'ai aimé des filles qui sont sans doute des mères. J'ai connu leur beauté. » (TMM, 63) ; Sous les yeux en larmes de Monsieur de Sainte Colombe, étant réelle elle devient fictive : « Madame de Sainte Colombe monta dans la barque blanche tandis qu'il en retenait le bord et la maintenait près de la rive. Elle avait retroussé sa robe pour poser le pied sur le plancher humide de la barque. » (ibid., 53). L'explication de sa femme n'éclaire pas la nature de l'image : « Ne soyez pas dans l'inquiétude. Votre barque est pourrie depuis longtemps dans la rivière. L'autre monde n'est pas plus étanche que ne l'était votre embarcation. » (ibid., 61). La rivière demeure par conséquent lieu imaginaire de transition entre les deux mondes vivant et mort.

On peut rencontrer encore de nombreuses images fascinantes chez Quignard dans des circonstances particulières qui soulignent l'illusion sur un lieu de jeunesse : la maison de Saint-

Germain-en-Laye : l'illusion sur la couleur de la pièce qui était occupée par Seinecé que nous avons traitée dans la partie précédente, sur le biscuit de Psyché et l'Amour (SW, 412-413), sur les comptines que Mademoiselle Aubier chantait autrefois. Ces images sur tout ce qui s'est passé dans ce lieu si attachant ne font que renforcer l'idée, qu'un jour ou l'autre, on se rendrait compte que toute la jeunesse, l'amour, des jours heureux, des souvenirs, des sons, des objets précieux sont en réalité illusoire. La désillusion se conclut par une image mélancolique : « Nous ne désirions qu'un éclair qui égare. Nous ne sommes qu'égarés et des fragments de lueur. » (ibid., 413).

Parmi les rêves éveillés chez les quignardiens, nous en trouvons quelques-uns chez Ann Hidden, lorsqu'elle imagine son trajet et son désir d'aller chercher une autre terre d'accueil : « De Marrakech elle se rendrait dans le désert, gagnerait l'Atlas. Peu importait le safari, peu importait le groupe auquel elle pourrait être astreinte pourvu qu'elle fût inatteignable dans les oasis les plus lointaines de l'Afrique du Nord. Personne n'avait à le savoir. Cela serait un autre temps. Ce temps serait vécu par une autre femme. Il se situerait dans un autre monde. Il ouvrirait une autre vie. » (VA, 85). Tous ces noms éloignés, ces lieux inimaginables, déconnectent de la vie habituelle, suscitent les images « exotiques » d'une aventure. Le rythme rêveur, le conditionnel, la répétition des prépositions expriment l'envie de s'évader. Nous découvrons ainsi le début d'une vie désatellisée, bien que cette détermination, ce désir se termine par une fin mélancolique et également par une image de rêverie :

« Ann s'y rendait [sur la tombe de la petite Lena] seule et rêvait.

C'était une même image apaisante, douce, récurrente.

La scène était à peu près toujours la même: le soir, elles prenaient leur bain avant de dîner. Elles étaient si belles, toutes les trois autour de la table, devant leur assiette, toutes propres, toutes roses, leurs cheveux mouillés, les vestes de pyjama toutes propres. Plus rarement c'était une autre image: à midi toutes trois encore elles déjeunaient d'une salade dans le petit bar de bois vermoulu. Il s'avancait sur ses pilotis branlant dans la mer Tyrrhénienne. » (ibid., 236). Cette image de rêve éveillé se répète maintes fois, puis clôt le roman, laissant une mélancolie inconsolable se prolonger même après les dernières lignes. Nous y découvrons une femme discrète, silencieuse, qui s'attache encore à son paradis terrestre définitivement perdu.

Images polysémiques

Si les images fascinantes créées par des hallucinations, des rêves et des rêveries rendent le lieu plus mythique, il existe chez Quignard un système d'images polysémiques, qui soulignent la profondeur de l'œuvre. Ces images répondent parfaitement à la question de l'écriture ouverte chez Quignard, parce qu'elles peuvent être interprétées sous divers angles de vue. Dans les précédents chapitres, nous avons eu l'occasion de traiter des lieux emblématiques avec leurs figures polysémiques comme le jardin d'enfance ou des royaumes quignardiens, etc. Dans ce développement, nous concentrons notre attention sur l'image.

C'est parce qu'il est fidèle à son désir de chercher et d'élaborer des mythes qu'une image phare typiquement quignardienne ne reste jamais un simple signe. Ces images ne répondent pas seulement aux décors, à la situation romanesque, elles suscitent une sensation envers le lieu.

Prenons un exemple : les lieux chers dans cette oeuvre donnent toujours les « vertiges », au sens propre comme au sens figuré : l'ascension, le haut d'une falaise, à l'amont d'un fleuve, au bord de l'eau, de la mer.

Nous voyons ici l'image de Claire sur la falaise : « si on se penche, on peut voir l'à-pic qui tombe dans la mer » ; « immobile, le corps dans le vent, dans le ciel, elle redevient heureuse » (LSM, 24-25) ; « Elle aimait ce pays. Elle aimait cette grève si violemment escarpée, si noire, tellement raide, tellement à l'aplomb du ciel. Elle aimait cette mer. » (ibid., 41).

Ann Hidden devant la baie, la mer, près de la maison sur la falaise : « Il fallait monter pas un petit sentier très ardu, dense, opaque, avant de se retrouver face à face avec la façade en pierres noires volcaniques. [...] Abritée dans la roche, la villa dominait entièrement la mer. À partir de la terrasse la vue était infinie. [...] Puis c'était l'eau à perte de vue. Dès qu'elle regardait elle ne pouvait plus bouger. Ce n'était pas un paysage mais quelqu'un. Non pas un homme, ni un dieu bien sûr, mais un être. » (VA, 129-130).

La sensation vient d'un contraste entre l'ampleur du paysage et la position de l'homme : Une nature grandiose verticalement et horizontalement immerge l'homme minuscule et

contemplatif. En effet, dans la nature, le vertige vertical et le vertige dû à un mouvement sans fin peuvent troubler l'homme, et lui font perdre l'équilibre. Ce n'est pas la surprise d'une voyageuse qui décrit ces images, parce que cette impression de vertige n'est pas seulement liée à la nature géographique du lieu. En soulignant un sentiment « bouleversant de bonheur » partagé par les protagonistes devant leur lieu d'élection, les images de vertige sont délicatement bien choisies.

L'image polysémique se retrouve aussi dans des lieux riches d'émotion, comme la maison ou surtout le jardin quignardien. Dans le chapitre deux de la première partie de cette thèse, nous avons eu occasion de traiter le jardin comme lieu enchanté de l'enfance, c'est à la fois un terrain de jeu, un lieu de vie d'enfance, un coin mystérieux et intime, un jardin d'Eden en quelque sorte. Son côté polysémique s'enrichit avec les images de l'enfer, du deuil, de la tombe, de la mort. Nous trouvons dans le jardin de Bergheim, « très grand et montueux », des images inspirées par le monde des ténèbres avec une couleur sombre, inanimée, une sensation de crainte : « ces bulles étranges à la surface de l'eau morte du Pfuhl, de la mare pleine de poissons-chats, de petites tortues et de grenouilles, au fond du parc de Bergheim – et dont le bruit, enfant, parfois, me rendait admiratif et anxieux » ; L'image la plus représentative de l'enfer est peut-être la suivante : « Et j'entrai dans le parc. J'étais sous les ormes. Les pieds s'enfonçaient dans le sol humide, boueux. Qu'on me pardonne cette comparaison bien ambitieuse: j'étais Orphée. J'étais dans les Enfers. Des ombres me héraient. Je longeais le Styx. J'entrai aux gorges du Ténare. Je remontai le « parc » – ce n'était qu'un grand jardin en pente, une sorte de petit bois, puis le bassin entouré des haies. C'étaient autant de dieux Mânes. Puis je débouchai sur la pelouse et vis en haut la maison, la grande maison si haute. C'était comme Eurydice. » (SW, 261). Il nous semble être en train de lire une autre version du mythe d'Orphée (que nous allons traiter plus profondément d'ailleurs dans le prochain chapitre). Ici, admettons que le jardin devient lieu irréel, qui résume toutes les souffrances, les pertes et les hantises chez l'homme quignardien.

En composant des images qui fascinent, polysémiques, portant des symboles forts, l'écrivain a réussi à créer un univers commun pour la mémoire et l'imaginaire dans *Le Salon du*

Wurtemberg. Il rejoint ainsi la voix de Bachelard : « L'image est, en nous, le sujet du verbe imaginer. Elle n'est pas son complément. »¹⁰³.

Voici la manière qu'a l'auteur d'élaborer des images polysémiques : « J'écrivais dans l'aube, dans le souvenir des rêves et des périples en voiture de la veille, profitant des vieilles images qui nous entouraient pour y leurrer mes désirs et pour y interroger le lien inquiet qui m'attachait de plus en plus à la part stupéfiante qui échoit à tous les hommes et à toutes les femmes sous le nom en latin assez niais et entièrement puéril de l'amour. » (VS, 12). Ce qui est particulier chez Quignard, c'est qu'il ne cache jamais ses intentions, ses démarches dans son travail et l'on pourrait presque lire ainsi un autre livre, une autre thématique à l'œuvre. À partir de cette création, nous pouvons également découvrir différents champs sémantiques : originaire, imaginaire et symbolique.

Chez l'écrivain, il existe encore une autre technique pour lier simultanément des images : l'abstraction des images. Cela consiste à poser plusieurs images dans un ensemble souvent sans ordres précis, sans liens direct, dans lequel elles s'unissent puis se désagrègent et se réduisent à l'abstraction, laissant ainsi l'idée première se disperser en ouvrant tous les champs possibles.

Prenons l'exemple de l'esprit insulaire dans le chapitre XXXVII intitulé *Insulae de La Barque silencieuse*. Il est nécessaire de rappeler ici l'attachement de Quignard à un lieu particulier : les îles, qui font partie des figures chères dans ses œuvres romanesques et philosophiques. Quand il parle de l'île, de la mer, nous trouvons un poète passionné et nostalgique, et nous pensons que derrière cette préférence il y a certainement une raison, une source d'inspiration.

Le chapitre en question commence par l'image de Cronstadt, une « base navale de la flotte russe sur la mer Baltique », où eurent lieu des mutineries en 1905, où « Tous les marins furent exterminés », puis s'étend avec l'image de deux autres îles, les plus belles : le Japon et l'Islande. Jusque là, tout semble tenir dans le même sujet (des îles), mais brusquement le ton change, l'image aussi, et une voix nostalgique se déploie : « Quelques fragments de terre perdus dans la mer, quelques particuliers dans les villes, quelques livresques dans les chambres, quelques athées, quelques lettrés, quelques anachorètes. Ces îles, ces grottes, ces cavités céphaliques, ces chambres, ces ermitages sont les derniers des royaumes. Rares êtres qui jouissent d'un peu

¹⁰³ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1987, p.22.

d'insularité dans l'âme en raison du vide qui s'étend sous les mains. » ; Suivie par une voix révoltée : « Qu'est-ce qui nous donne le plus le sentiment de la liberté ? *L'oubli qu'on vous regarde.* » ; le chapitre se termine par une image qui semble encore plus abstraite: « Au printemps la chaleur neuve du soleil libère les glaces. C'est la débâcle. La liberté est débâcle. » (LBS, 114-115).

Dans ces deux pages typiquement quignardiennes, les images se succèdent et frappent non seulement par leur caractéristique, mais aussi par leur nature de tout ordre. L'écriture nous bouscule par sa liberté d'images, sa tonalité tantôt intense, tantôt flottante, desserrée. La nostalgie ici est celle de la liberté. L'esprit des îles est l'esprit de la liberté, de la révolte, de la nature, telle est la remarque que je me fais à travers ces « réseaux » d'images fragmentaires et implicites.

Pascal Quignard se confie : « J'adore les parataxes déroutantes, l'ordre qui ne marche pas, les mondes déchirés, les liste chinois, les poubelles, les greniers. J'ai un respect infini pour les enfers, schéol, brocantes et autre dépôts. »¹⁰⁴. Autrement dit, les images successives, juxtaposées, sans normes, sans ordre rendent l'idée plus ouverte. Le travail de Quignard est d'abstraire l'image originelle, de couper des liens directs entre la première et la dernière d'une chaîne d'images. Finalement, il n'y a plus d'image, parce qu'elle devient une idée, un concept, une invention de l'imaginaire. C'est aussi la démarche de la poésie, car tout poème repose au début sur une image précise, mais à la fin, elle ouvre à diverses interprétations et invite le lecteur, l'auditeur à l'imagination.

Ce sont des images que l'on peut voir non seulement avec les yeux, mais aussi dans le noir, dans l'imagination.

« Les images ne sont pas faites pour la lumière.

Tout rêve le sait et chaque nuit le prouve.

Les images sont lucifuges et Némie m'avait appris à jouer les yeux fermés en ne commençant à jouer la partition qu'après que je l'eus perçue un instant comme une seule figure.

¹⁰⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Pascal Quignard le solitaire*, p.161.

Image synoptique qui devait être assumée entièrement en silence avant de commencer à jouer. » (VS, 61).

Contes hermétiques

On ne peut pas parler de l'écriture énigmatique chez Quignard sans évoquer ses contes hermétiques qui marquent aussi l'esprit des lieux. Quignard reste un des rares écrivains qui admettent l'importance des contes : « Le conte dérive directement du rêve »¹⁰⁵ ; « s'il se trouvait plus d'écrivains à écrire des contes, je serais de leur côté » explique-t-il ensuite : « Pour faire affleurer l'originare il faut aller à la source. Ce sont les rêves, puis les mythes qui ont créé les premières séquences d'images capables de faire ressentir les expériences fondamentales. Lorsque l'on écrit un conte, on ne sait plus très bien ce que l'on fabrique. »¹⁰⁶.

Omniprésents dans les essais, les contes jouent un rôle particulier : ils racontent, ils composent l'œuvre comme des fragments, mais à la différence des contes traditionnels comme on l'entend, ils ne se permettent pas de donner de quelconques leçons. L'auteur ne modernise pas les légendes, les récits anciens, les personnages historiques. Il les fait revivre en insistant sur des détails qui sont normalement faciles à détacher, sans analyse, sans faire des remarques personnelles, sans comparer aux autres. Une tonalité presque neutre pour une passion indéniable. C'est contradictoire, certes, mais cela aide à garder le mystère qui est l'attraction essentielle des contes. Nous y découvrons des réflexions sur des lieux abstraits, comme l'énigme sur le pays perdu, le premier et le dernier royaume de l'homme, sur l'origine, le paradis, etc. qui tissent les mythes fondamentaux chez Quignard et sur lesquels nous reviendrons dans le prochain chapitre.

Si dans les essais, les contes sont plutôt historiques, mythiques, religieux, abstraits, dans les romans, ce sont plutôt des légendes, des fables sur un lieu concret qui se présentent. Parmi eux, il y en a plusieurs qui évoquent les lieux en exprimant leur secret, leur mystère, leur énigme : les légendes sur des fées dans les vagues de la mer bretonne (LSM, 190), sur la ferme Tremblaie (ibid., 50), sur la grotte et la voix sur la lande (ibid., 199), le conte sur le baron de Münchhausen

¹⁰⁵ Jean-Louis Pautrot, *Dix questions à Pascal Quignard*, Entretien, Études françaises, Volume 40, numéro 2, 2004, p.87-92.

¹⁰⁶ Catherine Argand, *Pascal Quignard, Goncourt 2002*, Entretien, Lire, Septembre 2002, p.96-105.

(SW, 42). Tous ces récits peu ou prou fabuleux apportent aux lieux un air mystérieux et ancestral.

Les lecteurs pourraient facilement s'égarer devant l'écriture fragmentaire et énigmatique de Quignard, comme Marin Marais devant Monsieur de Sainte Colombe : « – Vous parlez par énigme. Je n'aurai jamais bien compris ce que vous vouliez dire », et la réponse reste sans appel : « – Et c'est pourquoi je n'escomptais pas que vous cheminiez à mes côtés, sur mon pauvre chemin d'herbes et de pierrailles. » (TMM, 50). Espérons qu'en s'égarant, les lecteurs de Quignard trouveront un autre chemin pour déchiffrer les énigmes, que ce sera une autre interprétation possible de l'œuvre, que cela rendra l'œuvre plus vivante et ouverte. Les écrivains ne peuvent pas en demander plus!

(3) Narrateur-poète mélancolique

Il y a dans l'œuvre de Quignard de nombreux personnages qui assument le rôle de narrateur. Plus précisément, dans les quatre romans que nous avons dans notre corpus, chacun a son mode de narration, chacun a son type de narrateur : il y a deux narrateurs – personnages : Karl pour *Le Salon du Wurtemberg*, Charles pour *Villa Amalia*, mais le premier comme personnage principal, le deuxième personnage secondaire ; un narrateur invisible pour *Tous les matins du monde* et plusieurs narrateurs (ou : narrateur à plusieurs voix) pour *Les Solidarités mystérieuses*, un roman polyphonique.

Plus ou moins, à travers ces narrateurs, particulièrement les narrateurs – personnages qui sont souvent écrivains et/ou musiciens, l'écrivain se livre un peu plus. En lisant Pascal Quignard, on ressent la tendance irrésistible d'identifier l'auteur à ses narrateurs, et de s'identifier aussi à ces personnages. Parfois c'est en confondant le narrateur et l'auteur que nous avons tendance à raconter, résumer des romans comme *Le Salon du Wurtemberg* et *Les Solidarités mystérieuses*. Même s'ils ont aussi des narrateurs respectifs, les essais de Quignard restent eux irracontables. Car ce n'est pas toujours évident de distinguer à quel moment on a de la narration, à quel moment on a la parole du personnage, à quel moment l'auteur prend la parole. Ces œuvres de ce point de vue se retrouvent inclassables parmi les genres littéraires classiques.

Le narrateur quignardien n'est pas un narrateur typiquement classique. Plus exactement, il ne raconte pas seulement l'histoire mais nous invite à contempler l'histoire, il est aussi le lecteur de lui-même ; il ne juge pas les personnages mais se livre et s'interroge lui-même sans cesse ; il ne donne pas toujours des explications qui permettent de comprendre les faits mais donne des images, des mots, des pensées afin de produire au fond de nous notre propre idée. Comprendre l'histoire n'est pas le but, le plus important est de nous amener à saisir et pénétrer l'univers imaginaire de l'oeuvre, la quête de l'artiste sur l'existence de l'Être, sur la relation entre l'homme et le monde. Nous le nommons narrateur-poète un peu à la manière dont Stefan Zweig qualifie Dostoïevski : « [...] ce ne sont pas les philosophes, les psychologues qui ont pénétré dans les profondeurs de l'âme moderne, mais ceux d'entre les poètes qui ne connaissent aucune mesure, qu'aucune frontière n'arrête. »¹⁰⁷. Certes Quignard lui-même ne se considère pas comme un écrivain ou un poète¹⁰⁸, mais l'oeuvre nous donne une image de son auteur qui ne correspond pas toujours à ce qu'il dit de lui.

« S'intéresser à la poésie en tant que mode de la connaissance, c'est-à-dire à sa manière de rencontrer l'existence et d'exprimer cette rencontre, c'est donc expliciter une démarche, qui est, dans le fond, celle de tous nos artistes et non seulement de ceux qu'on nomme poètes »¹⁰⁹. Ainsi Jean Onimus nous indique plus clairement ce qu'est pour lui le rôle du poète : « le poète passe par le visible pour atteindre l'invisible »¹¹⁰ ; « L'oeuvre du poète est, dans son projet fondamental, une *hiérophanie*, une manifestation de l'Être, une mise en évidence de l'Être. »¹¹¹.

Entre les deux, le narrateur et le poète, il y a une relation particulière : Le narrateur affiche la réalité de narration alors que le poète voudrait s'égarer à tout moment. Une conjugaison pas évidente entre deux domaines, entre le réel et l'imaginaire. Un narrateur rétrospectif, errant dans ses rêveries et un poète mélancolique qui suit sa quête unique et permanente.

¹⁰⁷ Stefan Zweig, *Trois maîtres*, Le livre de poche, Édition 05 - novembre 2011, p.183.

¹⁰⁸ « [...] je ne me suis jamais vraiment éprouvé comme écrivain » (*Dix questions à Pascal Quignard* – Entretien réalisé par Jean-Louis Pautrot).

« Je ne me considère pas tout à fait comme un poète car je n'ai jamais écrit de poème à proprement parler » (Entretien avec Judith Miller pour la Revue L'Âne, cité par Chantal Lapeyre-Desmaison dans *Pascal Quignard le solitaire*, p.55).

¹⁰⁹ Jean Onimus, *La connaissance poétique*, Desclée de Brouwer, Paris, 1966, p.15.

¹¹⁰ Idem., p.226.

¹¹¹ Idem., p.226.

Le narrateur doit, lui, assumer la fonction de relater l'histoire, le poète privilégie la fonction émotive à la fonction référentielle de la narration.

Narrateur -poète soucieux

La relation entre narrateur et poète dans un même corps et âme n'est pas toujours évidente, mais leur fusion suscite un lyrisme passionné et obscur sur l'existence de l'Être même avant l'existence physique, terrestre.

Parce que, d'abord, le narrateur-poète dans l'œuvre de Quignard partage ses sentiments les plus intimes, y compris ses remords, ses regrets, ses doutes sur son existence, avec celui qui écrit :

Il y a des narrateurs – musiciens – écrivains chez Quignard, mais avant tout, ce sont tous des rêveurs, ils possèdent cette première qualité d'un poète. Comme Orphée, poète mélancolique qui avait cherché à sauver sa bien aimée des enfers, mais échoua sur le chemin du retour, le narrateur de *Villa Amalia* ou du *Salon du Wurtemberg* cherche aussi un lieu, un temps dans la mémoire, dans l'imaginaire, et il ne trouve que de l'introuvable, de l'irréversible.

Le narrateur rêveur livre dans des pages lyriques ses sentiments les plus complexes : ses doutes à l'égard de son acte d'écrire, de sa création : Ayant parfaitement conscience de son rôle de narrateur, il n'est jamais sûr de ce qu'il raconte. « Nous nous construisons volontiers des souvenirs ou des légendes dans lesquels nous faisons figures de héros volontaires. » (SW, 52).

Ce n'est pas toujours facile de distinguer dans l'œuvre de Quignard la mémoire et la rêverie, le passé et l'invention des souvenirs. Les narrateurs sont toujours dans la quête de ce qui fut réel mais ils tombent toujours dans le lit ininterrompu de la rêverie.

« Je ne suis pas capable de rédiger plus avant que quelques scènes qui crèvent en moi, sans cesse, hallucinantes, [...] Je note sans doute des scènes revenantes, parce qu'elles aussi, elles me font peur – et moins pour ce qu'elles sont peut-être que par le caractère improvisé, confondant de leur retour. Ce que j'écris me semble sans fantaisie, me semble nécessaire, et comme dicté par un fantôme. » (SW, 117). Encore une fois, le narrateur assume sans conviction son rôle de scripteur, il est loin d'être le seul écrivain qui doute de ses démarches.

« Je jette ces notes parce que ce n'est pas racontable. L'amour n'est pas racontable, sa souffrance n'est pas racontable. Sa lumière n'est pas racontable. » (ibid., 117), ou encore : « Ce que nous avons vécu n'est pas mémorable. Je ne sais pas pourquoi je prends plaisir à noter ces scènes du passé. » (ibid., 62).

Par conséquent, il nous reste une question sur les souvenirs inventés dans l'œuvre de Quignard. Quelle est leur fonction dans l'œuvre, leur valeur dans l'écriture de mémoire, leur effet dans la narration ? Créent-ils le doute sur la fiction, mettent-ils en garde une lecture facile de la part des lecteurs ? Rappelent-ils une des raisons intimes de toute invention : rêver d'une meilleure chose, d'un autre souvenir possible ?

Le narrateur de *Vie secrète* avoue : « Je crois me souvenir encore de la difficulté que j'eus pour me remettre à jouer ensuite. Mais à la vérité je suis en train de l'inventer. J'invente pour faire vraisemblable. J'invente des événements qui me donnent l'impression que j'ai vécu. Je jette des choses vraisemblables comme des appeaux qui tentent ce qui fut. » (VS, 30).

Cet aveu est partagé par Karl et Seinecé lorsqu'ils évoquent les souvenirs de leur mère ou de Mademoiselle Aubier : « Tout, à l'égal des vieux timbres de Laurent Durant, était inventé. Ou bien, j'avais moi-même tout inventé des souvenirs que je conservais de Saint-Germain-en-Laye, de Bormes, de Caen, de Coutances, du monde, de ma vie. Tout cela m'effarait. » (SW, 340).

Ce sont des « événements », des souvenirs inclassables dont le côté réel est souvent immergé par celui de l'imaginaire. Sans cesse, la question sur l'irréalité des souvenirs se répète, et avec elle, la quête du passé. S'agit-il d'une illusion, d'une obsession d'un amour rejeté ?

On dirait que la mémoire imaginaire, le résultat d'une imagination débordante, cache derrière elle un traumatisme, surtout quand « les réminiscences sont liées à un contexte émotionnel » et « Vu l'importance qu'elles revêtent pour notre survie, les informations négatives, d'après Hedwige Dehon, nous rendraient plus sensibles aux distorsions mnésiques et aux faux souvenirs »¹¹². C'est le cas de la mère de Seinecé, qui s'occupait mal voire délaissait son enfant, « se battait les flancs pour inventer des souvenirs d'enfances qui n'avaient aucune espèce de lien avec ce qu'ils avaient vécu. » (SW, 94).

¹¹² Philippe Lambert, *Faux souvenirs, le poids de l'émotion*, Article dans la rubrique *Actualité de la recherche* N° 229 - août - septembre 2011, Nos vies numériques.

Mais pour les autres cas, Bachelard nous donne une indication précieuse pour comprendre et partager le doute sincère et persistant du narrateur de Quignard : « Le passé remémoré n'est pas simplement un passé de la perception. Déjà, puisqu'on se souvient, dans une rêverie le passé se désigne comme valeur d'image. L'imagination colore dès l'origine les tableaux qu'elle aimera à revoir. » ; « L'âme et l'esprit n'ont pas la même mémoire. [...] C'est seulement quand l'âme et l'esprit sont unis dans une rêverie par la rêverie que nous bénéficions de l'union de l'imagination et de la mémoire. C'est dans une telle union que nous pouvons dire que nous revivons notre passé. Notre être passé s' imagine revivre. »¹¹³. Nous comprenons mieux le rôle des « inventions de souvenirs », c'est à la fois une question de différentes mémoires, mais aussi un dynamisme de nos souvenirs, qui désirent revenir sans cesse, et deviennent une source d'inspiration chez notre narrateur-poète.

Pour le narrateur du *Salon du Wurtemberg*, des souvenirs à l'hallucination ou à l'obsession, il n'y a qu'une mince frontière : « Les souvenirs m'envahissaient – comme à chaque moment de ma vie où je trébuchais et m'empêtrais dans une sorte de dépression, décommandant de concerts – et ils me détachaient du monde ou plutôt des proches. Je connais bien désormais l'ordre dans lequel se présentent ces hantises. Je revoyais Heinsheim, Bergheim, [...] Je détestais ces souvenirs qui revenaient comme des pelures pelées de la douleur, des œillères, des manteaux, des passe-montagnes de laine rêches et pelucheux. » (SW, 188-189).

Soucieux de son écriture, premier lecteur de lui-même, avec les interrogations constantes sur soi et son travail, par une communication directe avec les lecteurs, le narrateur-poète de Quignard se dévoile responsable et ouvert, tout en restant sincère et fidèle à sa raison d'être, à ses préoccupations.

Narrateur -poète passionné et intuitif

Passionné des lieux qui créent l'existence de l'homme et ses appartenances dans son passage sur terre, l'écrivain confie à son narrateur sa quête permanente :

¹¹³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, p.89.

A la fois matériel et immatériel, visible et invisible, l'esprit des lieux se dérobe sans cesse mais sa recherche paraît essentielle même si le poète sait qu'elle demeurera inaccessible, comme nous confie Karl en quête d'un Bergheim appartenant à lui seul, un Bergheim des temps révolus : « [...] cette image en moi, irréaliste, du lieu, du son du lieu, de la lumière du lieu, même de la taille du lieu qui m'attire autant qu'elle me blesse. » (SW, 212).

Il y a une angoisse particulière quand on s'approche de son territoire. Ce moment décisif pour une relation entre l'homme et le lieu est animé par une intensité, un suspens extrême et aussi une délicatesse remarquable pour le romancier poète :

« Tous les amants ont peur. Elle avait terriblement peur de ne pas convenir à la maison. Elle eut peur de ne pas savoir s'y prendre en lançant les travaux. Peur d'en altérer la force. Peur de rompre un équilibre. Peur aussi d'être déçue. Peur de ne pas être aussi heureuse qu'elle pensait qu'elle allait d'être quand elle avait découvert la villa pour la première fois.

Le printemps balaya la peur.

Ce furent les grands jasmins sauvages.

Ce furent les buissons de roses.

Ce furent les anémones sans noms, aux couleurs si profondes, aux beautés de soie.

Ce furent les pavots.

Elle avait aimé nager dans la mer froide qui lui rappelait la Bretagne. » (VA, 146).

Notre poète dans un premier temps privilégie la confiance, mais dans un deuxième temps, il laisse entièrement la parole à l'image, exprimant une délivrance totale, un coup de foudre cosmique entre le temps, l'espace et l'homme. Même si cette relation est éphémère, elle marque une empreinte inoubliable sur le trajet de recherche du lieu.

Dans le même cheminement, parmi les nombreux narrateurs des *Solidarités mystérieuses*, Jean, le prêtre et l'amant de Paul se distingue par une voix de poète particulière. Son sujet favori est la découverte du lien absolu entre Claire et Paul, entre Claire et le lieu, et surtout l'univers mystérieux de Claire. Ses observations se transforment en poèmes grâce à son intuition sensible, son imaginaire fertile, son sens de la méditation.

Voyons un de ses « poèmes » en prose sur son dernier souvenir de Claire :

« Elle marchait sans fin mais marcher ne « trompait » pas sa douleur. Marcher n’effaçait pas le deuil de Simon. Marcher ne console pas. Marcher fait penser. Chaque pas argumente. Chaque genou qui se soulève, qui pousse la soutane, qui ouvre l’air, amène une question qui s’ouvre, elle aussi, à l’intérieur de la tête. Marcher fraie quelque chose dans le lieu, fore quelque chose dans le temps. Elle parlait à voix basse dans les ajoncs. [...] Buissons, falaises, criques, roches, grottes, îles, barques... Bien sûr c’étaient toujours des stations qui avaient concerné Simon Quelen mais la présence de Simon n’y était plus nécessaire. Les signes si beaux de son attachement, au-delà de leur beauté traçaient dans l’espace une espèce de route. » (LSM, 194-196).

Il s’agit d’une longue méditation poétique commencée par une image habituelle de Claire : les marches font partie de son quotidien, tout le monde la voit, la remarque, mais à part le poète, personne ne s’interroge sur la raison la plus profonde. Jean a découvert la façon dont Claire vivait, l’attachement entre elle et son amant défunt, entre elle et le lieu. La tonalité de ses lignes semble en harmonie avec des pas : rythmique, symétrique, des mots répétés, des mouvements répétés ; deux champs lexicaux inégaux (tout ce qui se trouve sous les pieds et sous les yeux : marcher, pas, genou, air, lieu, ajoncs, buissons, falaises, criques, roches, grottes, îles, barques route, etc., et tout ce qui n’est pas visible : douleur, deuil, consoler, penser, argumenter, tracer dans l’espace,...) se lient, se réconcilient dans les marches de Claire sous le regard bienveillant, compréhensible et admiratif du narrateur. La route de Claire suggère plusieurs chemins, à la fois réel et irréel, concret et abstrait, présent mais aussi très lointain, un lieu polysémique dans la pensée et l’imaginaire de Jean : une route dans l’espace, un itinéraire vers un autre monde, et un chemin qui appartient à Claire, imagé et créé par elle seule, suivi par elle seule, une image à la fois philosophique et poétique qui contribue à la création mythique du lieu chez Quignard.

Dans la poursuite des lieux visibles et invisibles, perdus ou présents quelque part, les narrateurs-poètes passionnés chez Quignard ne se découragent pas, malgré de nombreuses défaites, malgré l’obstacle de l’oubli, parce que, pour eux :

« Écrire déchire la compulsion de répétition du passé dans l’âme.

À quoi sert d'écrire? À ne pas vivre mort. » (LBS, 103).

Narrateur-poète des rêveries mélodiques

Il nous semble à présent nécessaire d'évoquer une autre caractéristique dans la narration quignardienne, sans laquelle il est difficile de rendre compte de l'œuvre poétique : il s'agit d'une résonnance poétique, composée surtout grâce à la reprise des mêmes structures syntaxiques dans un paragraphe (souvent des rêveries), à la répétition de tonalité, à la musicalité des mots.

Pour pouvoir entendre et saisir pleinement cette mélodie narrative, il faudrait lire à haute voix comme on le fait pour la poésie traditionnelle, réciter ou au moins murmurer les paroles du texte.

La monotonie des compléments juxtaposés prolonge les vues, les voix, les sentiments chez notre narrateur-poète qui erre dans ses songes et dans son lieu d'élection :

« Pour moi alors, les vacances à Oudon, c'étaient mes mues. Cette vieille maison de chasseur ou de pêcheur était par son nom la mue et le silence – la mue dans le silence. J'aimais la nommer ma muette, mon havre. Là une petite rivière, le Havre, se jetait dans la Loire. C'était à une dizaine de kilomètres de Liré et d'Ancenis – où durant cinq ans je passai l'été, où je rafistolai, où je prétendis vivre, autant que je pouvais, comme un nouveau Simplicissimus. Les raves, les haricots, les pois, les lentilles, les baies, les poires, les pommes, les cerises, les oiseaux, les limaçons, les grenouilles, les mulets, les anguilles, une cognée, un pot de fer, le fleuve, le soleil, une pelle, un couteau, une nasse, de la glu, tels étaient les instruments et les êtres qui me paraissaient nécessaires au bonheur. » (SW, 223-224).

La structure syntaxique ne souligne pas l'acte du sujet poétique mais exprime le sentiment qui se cache derrière le rythme :

Il y a les rythmes joyeux des retrouvailles : « Les odeurs et les sons se jettent les uns contre les autres, jouent des coudes pour s'avancer jusqu'à moi, finalement meurent piétinés avant que j'aie pu les étreindre. On monte le coteau, on dit : « Tu es le thym, tu es la menthe. Tu es le tilleul de Frau Minge. Tu es le seringa de Florian. Toi, tu es l'odeur de la soupe de Frau Geschich, ici cela va être la boulangerie de Pauli et là l'enclume de Leonhard, là les chiens des Kirsten, le

carillon, la scie du menuisier, le garagiste et son cercle d'odeurs d'huile, de goudron, de pétrole. Ici l'odeur de lait caillé aigre du bas de la rue, là l'odeur de poussière de la place, là l'odeur de poudre de riz de Fräulein Jutta qu'il me faut embrasser, l'odeur de cire de la poste, l'odeur de cuir frais de la papeterie, l'odeur de savonnette de la vieille Frau Hageschard ! » Je suis un chien dans son univers olfactif, pleurant d'émotion aux souvenirs de chairs, de sites et de formes, commémorant tel ou tel aliment. » (ibid., 212-213). Le rythme dominant est rapide, les groupes nominaux privés des épithètes sont mis en relief, les noms, les prénoms jaillissent spontanément de la mémoire. Seules la première et la dernière phrase paraissent un peu plus prolongées, pour dire l'émotion devant le lieu d'origine.

Il y a les rythmes de la douleur, de la perte, de la solitude : Voici une scène où le narrateur relate l'état d'âme d'Ann Hidden après l'annonce de la mort de sa mère :

« Elle est assise dans la petite église bretonne. Elle se met à genoux sur le prie-Dieu extraordinaire dur. Il est en bois plein.

Elle pose les mains sur ses poignets.

Puis elle posa sa tête sur ses mains.

Elle songe.

Elle songea.

Elle rêve à sa mère puis surgirent inopinément bien des choses qui ne la concernaient pas. Elle rêva à ses rêves, à Giulia, à sa vie sur l'île, à sa vie de nouveau solitaire. » (VA, 241-242).

Dans ces lignes extrêmement concises, il n'y a aucune expression sur la douleur, la mort, pourtant, derrière une apparence calme, presque « zen », une tristesse ineffable se répand. Le mouvement ici paraît fractionné, puis la douleur cède à la rêverie dans un rythme plus étendu, sous les yeux bienveillants du narrateur (qui est le sauveur et un ami d'Ann).

L'allitération et l'assonance sont omniprésentes dans ces lignes de rêveries. Le rythme est délicatement construit comme dans de la poésie : le temps fort, suivi par le temps faible, et à la fin du paragraphe, l'intensité revient.

Une mélodie reste vivante lorsqu'elle part du cœur du musicien et va directement au cœur de l'auditeur. Le rythme est conduit par le sentiment, de même pour les paroles, et non pas l'inverse. Le narrateur – poète – musicien de Quignard le comprend en nous transmettant entre les lignes des émotions intenses et la sensibilité littéraire. On ne se pose pas des questions comme « comment est la suite ? », « pourquoi ceci, pourquoi cela » après avoir lu la narration quignardienne, mais on prend le temps de s'arrêter, de s'interroger et de méditer parfois sur ce que l'on ne voit pas avec les yeux. La poésie est finalement très contagieuse. Parions que ce ne soit pas une illusion.

Conclusion

L'esprit poétique ne résout pas un problème matériel, mais elle réveille l'essentiel et nous invite à ramener notre âme pure qui se cache quelque part, qui se fait oublier parfois, comme disait Jean Onimus : « La poésie intériorise le monde »¹¹⁴.

L'existence est à la fois notre possession, notre raison d'être et notre grand mystère. Tous les vrais artistes abordent ce mystère à leur façon, avec leurs moyens. Le thème demeure éternel et l'art fait preuve d'une création sans limite. Autrement dit, la forme varie toujours sur un fond résolument immuable.

Pascal Quignard a choisi un chemin ardu, mais il nous apporte la possibilité de voir comment une écriture peut dépasser les limites fixes qu'on lui donne dans un cadre générique : « La seule chose que je cherche, c'est le non-genre qui permette l'intégration du noétique, de l'affectif, etc. Il n'y a pas de genre privilégié. Écrire n'est pas un choix mais un symptôme. »¹¹⁵.

¹¹⁴ Jean Onimus, *La connaissance poétique*, p.113.

¹¹⁵ Jean-Pierre Salgas, *Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme*, Revue *Quinzaine* n°565, parue le 01/11/1990.

Chapitre 2 : Mythe de la quête de l'origine

« Nous ne savons pas d'où nous venons. Nous ne savons pas où nous allons. Nous ne savons pas où nous sommes. Nous ne savons pas qui nous sommes. Quel est le lieu ? Quel est le jour ? Quel est le monde ? Quel est le millénaire ? » (SW, 394).

Ce sont ces interrogations multiples à la fin du roman *Le Salon du Wurtemberg*, qui soulignent un sujet à la fois éternel, universel et personnel qui innerve toute l'œuvre de Quignard. C'est donc à la recherche d'une « racine » que l'homme se lance dans une quête constante depuis toujours, comme le constatait la fleur de rien du tout : « Les hommes? [...] Ils manquent de racines, ça les gêne beaucoup. »¹¹⁶.

De multiples domaines ont choisi la question du lieu comme objet de recherche : géographique, scientifique et religieux, psychologique et cognitif, historique, philosophique, etc. Dans chacun de ces domaines, le lieu est traité différemment, de tous côtés : réel et non réel, localisable et non localisable, quotidien et religieux.

À son tour, la littérature choisit de chercher l'âme du lieu, de rétablir des lieux imaginaires qui gardent les secrets les plus profonds de l'homme.

Pour Quignard, il est essentiel de revenir au premier instant, premier lieu de notre vie, pour comprendre l'emprise de tout ce que nous ignorons sur notre « jadis », notre passé qui est pourtant une part de nous.

Tout homme a besoin d'un lieu à soi. La quête d'un lieu à soi demeure une question cruciale de l'existence, car personne ne peut rester indifférent à son lieu de naissance, puis à son lieu de vie où l'homme essaie de se sentir libre, d'être soi-même. Il est difficile de déterminer la relation entre eux : est-ce le lieu qui construit l'homme ou l'homme qui crée le lieu ? À chaque homme sa réponse ! Quignard nous propose ses réflexions sous diverses formes : romans, essais, œuvre philosophique, qui tissent ensemble l'image du lieu mythique : l'origine, car « Il y a dans le monde des endroits qui datent de l'origine. Ces espaces sont des instants où le jadis s'est figé. Tout y conflue avec l'ancienne rage. C'est le visage de Dieu. C'est la trace de la force primordiale

¹¹⁶ Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit Prince*, Folio junior édition spéciale, Gallimard, 1987, p.62.

plus immense que l'homme, plus vaste que la nature, plus énergique que la vie, aussi saisissante que le système du ciel qui les précède tous les trois. »¹¹⁷.

Pour aller au bout de son aventure littéraire, l'écrivain met en œuvre tous ses moyens, l'écriture poétique et mythique en l'occurrence. Nous avons parlé de l'écriture poétique dans le précédent chapitre, ici nous essayons d'aborder le rôle de l'écriture mythique quignardienne dans sa quête de l'origine, le rapport de cette quête avec les mythes anciens, et surtout la manière qu'a Quignard de les enrichir et de les transformer en les fondant dans son univers.

La question du mythe de l'origine suscite plusieurs recherches et directions de recherche à cause du sens de l'expression *l'origine* : on pourrait penser instantanément à l'origine cosmique avec la thèse de Mircea Eliade dans son ouvrage *La nostalgie de l'origine*¹¹⁸; Mais Pascal Quignard ne s'est pas arrêté dans cette direction, car ce n'est pas le lieu du « commencement absolu » ni la naissance d'une tribu ou la racine d'une nation qui attire son attention. Plus précisément, « l'origine » dans sa quête est le lieu premier, l'état premier de l'être humain, l'origine d'un être.

La relation entre le mythe et la littérature a déjà été plusieurs fois soulignée dans l'œuvre de Quignard, et ce n'est pas un hasard. L'écrivain est très attiré par des sources antiques qui le fascinent et deviennent elles-mêmes une source d'inspiration. Il ne manque pas une occasion de citer, de faire revivre les anciens contes, les auteurs anciens, les anciens mythes. Il ne s'agit pas d'un simple acte de répétition ou de commémoration. Au contraire, c'est une expérience d'écriture qui au fur et à mesure devient son style, sa marque personnelle, c'est peut-être sa manière de s'acquitter de sa dette envers les anciens.

Le mythe du lieu chez Quignard se construit par le pèlerinage d'un individu qui décide de partir à la recherche de sa source qui est également désignée par d'autres termes dans son œuvre : « paradis », « lieux saints », « terre promise », ou encore « Éden ». Les personnages principaux dans ses romans ont tendance à changer catégoriquement leur vie à un certain moment, brusquement, sans prévenir, comme le font Ann Hidden et Claire Methuen. Karl les suit un peu plus tard en s'installant définitivement à Bergheim. Nous pouvons également évoquer d'autres exemples en citant Monsieur de Sainte Colombe ou Paul. Le déclenchement

¹¹⁷ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, p.70-71.

¹¹⁸ Mircea Eliade, *La nostalgie de l'origine*, Collection Folio/Essais, Gallimard, 1971.

est commun : l'envie de se retrouver seul, de fuir la vie actuelle, de retourner sur le lieu de l'enfance, un lieu qu'ils évitaient plus ou moins jusqu'à ce moment-là. Ils voudraient retrouver leur passé, y compris les morts dont ils étaient proches. Tissés par des liens temporels et invisibles, le lieu et l'homme se sont retrouvés, l'homme se sent réconcilié avec le temps, le lieu et avec lui-même.

Poursuivre des lieux, remonter le temps, jusqu'à l'origine, telle est la quête la plus constante chez Quignard : « La question de l'origine a toujours serré la gorge du petit de l'homme et même elle consiste peut-être en la pensée reflexe qui engendre la réflexion. La scène invisible hante. »¹¹⁹.

Entre le récit mythique et le récit littéraire, Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Littérature et mythe* nous a montré que « le second ne peut être la simple reduplication du premier, mais le premier joue, par rapport au second, la fonction de référence, de centre ou de pivot : dans la mesure où il représente un étalon – validé ou contesté –, il n'est pas le dépositaire de la signification mais il en est la mesure. »¹²⁰. Cette remarque est prouvée dans l'univers de Quignard, voire, parfois, il nous semble qu'il n'y a plus de frontière entre les deux. L'écrivain prétend nous raconter à nouveau d'anciens récits, – il faut souligner ce talent de conteur dans ses essais – et il nous amène à ces récits fabuleux d'une façon très naturelle. Lorsque nous le lisons, nous ne distinguons plus ce qu'est le conte initial, ce qu'est le conte inventé par l'écrivain. Il a même introduit plusieurs récits dans les romans sous forme de mythes.

Pourtant, dans ces reprises quignardiennes, il est toujours question de référence et de renouvellement, de ré-exploitation, ré-interprétation : les personnages et les motifs semblent fidèles mais souvent l'imaginaire quignardien renvoie différents sens, des orientations qui diffèrent du modèle original. Car s'appuyer sur plusieurs anciens mythes puis créer son propre mythe littéraire de l'origine, tel est le travail de notre écrivain. Est-ce une sorte de modernisation des anciens ? Est-ce purement un retour aux sources pour rassembler des mythes, des contes, des documents répondant à sa réflexion ? Une création ou une simple répétition, voire peut-être une parodie ? Toutes ces questions nous amènent à découvrir l'écriture mythique de Quignard sur l'origine.

¹¹⁹ Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, p.36.

¹²⁰ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et mythe*, p.92.

Dans son imaginaire, l'origine évoque un retour à la fois irrésistible et impossible, parce qu'elle est à la fois le lieu et le temps. Nous constatons l'espoir et le désespoir, le désir ainsi que la défaillance de ce retour, qui devient obsessionnel et demeure omniprésent dans ses essais ainsi que ses romans. Dans les romans, à travers une situation précise, un retour sur le lieu d'enfance, l'écrivain nous montre l'état d'âme de ses personnages, les doutes, les échecs et l'envie de réconciliation entre l'homme et son berceau, comme le retour d'Ulysse à Ithaque. Dans les essais, le mythe du retour se répand encore plus loin et les exemples se multiplient et se diversifient autour de l'axe central de l'origine, sans parvenir à l'atteindre jamais toutefois.

Certes, « Il n'est jamais possible de détourner le fleuve juste à l'instant de sa crue. » comme l'approuvait l'écrivain (VS, 10), mais de toute évidence, tous les impossibles attirent l'homme. Ici le temps et l'espace originels sont de nouveau réunis. Le « Jadis », le « premier royaume » se rencontrent, se fusionnent et créent leur mythe. Où se trouve ce noyau qui est objet de toutes les recherches quignardiennes ? Pourquoi est-il si fascinant et comment le déchiffrer ?

Parmi toutes les formes diverses : contes, récits, légendes, fables, fragments que l'écrivain nous propose, il y a trois motifs mythiques de l'origine qui se distinguent : l'appel du perdu (le mythe d'Orphée), le retour aux sources (le mythe d'Ulysse), et le mystère du premier royaume de l'être. Dans ce chapitre, nous les aborderons tout en soulignant la liberté de création chez Quignard, le lien entre le fond et la forme des mythes quignardiens sur l'origine, l'inspiration, les variations. Nous verrons que le mythe laisse toujours une place à la création et que la création, à son tour, approfondit et dynamise le mythe, qu'elle fait vivre le mythe à son époque et à son mode. C'est d'ailleurs le rêve de Quignard : « Pour faire affleurer l'originnaire il faut aller à la source. Ce sont les rêves, puis les mythes qui ont créé les premières séquences d'images capables de faire ressentir les expériences fondamentales. »¹²¹ ; « Le rêve, ce serait de dire: j'écris pour l'origine. »¹²².

¹²¹ Catherine Argand, *Pascal Quignard, Goncourt 2002*, Entretien, Lire, Septembre 2002, p.96-105.

¹²² Christophe Kantcheff, *La littérature est le langage qui ignore sa puissance*, Entretien avec Pascal Quignard, Le Matricule des Anges, Numéro 10, Décembre 94 - Janvier 95.

(1) Mythe d'Orphée ou l'appel du perdu

Parmi les figures mythiques les plus récurrentes dans l'œuvre de Quignard, le mythe d'Orphée¹²³ se distingue d'une façon incontestable. Cet ancien mythe grec, très apprécié par les arts, en particulier la littérature, a inspiré de nombreux artistes depuis des siècles avant que Quignard ne rencontre à son tour de multiples variations de ce mythe pour l'histoire qu'il voudrait nous raconter, pour la quête qu'il poursuit : l'origine de la musique, plus exactement, la source où la musique puise son inspiration et crée son pouvoir indicible.

Pourquoi Orphée ?

Parce que, premièrement, la figure d'Orphée renvoie à l'image du personnage central de Quignard : un musicien-poète mélancolique qui poursuit sa quête jusqu'au bout, qui traverse plusieurs épreuves, des frontières que l'on aurait pu croire infranchissables.

Parce que, deuxièmement, les mythes¹²⁴ qui tournent autour de la musique, ce thème majeur chez Quignard qui seul peut donner accès à l'univers quignardien, sont nombreux. Parce que dans l'œuvre de Quignard, la musique a une puissance absolue qui seule permettrait d'échapper au temps mortifère, d'absorber l'âme et de faire revenir des morts...

Enfin, on pourrait dire que tout ce qui est lié avec le son demeure précieux pour la sensibilité littéraire de Quignard. Evidemment la musique en fait partie, et elle reste liée étroitement à d'autres termes chers à l'écrivain comme la parole, le silence, l'écriture, la lecture.

En ressuscitant le mythe d'Orphée à plusieurs niveaux, l'œuvre de Quignard se révèle à travers plusieurs thèmes littéraires : le pouvoir surprenant de la musique, l'envie de faire revenir les êtres perdus, l'échec au seuil du retour et l'âme inconsolable d'un poète

¹²³ Orphée : « fils d'une Muse et d'un mortel, sa lyre charme tous ceux qui l'approchent ; il fait partie de l'expédition des Argonautes à la quête de la Toison d'or et son chant calme les tempêtes et surpasse celui des sirènes ; inconsolable de la mort de son épouse, Eurydice, il descend la rechercher aux Enfers mais la perd aussitôt retrouvée, après s'être retourné pour la regarder, malgré l'interdiction qui lui en avait été faite par Hadès et Perséphone. Selon certaines versions, il meurt dépecé par des Bacchantes pour s'être détourné des femmes. Il personnifie la musique et la poésie, et l'amour qui brave la mort. » (Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Littérature et mythe*, p.155-156).

¹²⁴ Les mythes : « la plus petite unité de discours mythiquement significative » (*Figures mythiques et visage de l'œuvre*, Dunod, 1992, p.343), cité et développé par Marie-Catherine Huet-Brichard dans *Littérature et mythe*, p.106 : « cette unité est toujours de nature structurale et son contenu peut être un motif, un thème, un décor mythique ou une situation : l'essentiel est sa force d'action. ».

mélancolique. Tout cela ouvre un terrain de création propice à la mélancolie et à l'évocation de la perte comme semble le suggérer cette réponse significative de Monsieur de Sainte Colombe :

« – Que recherchez-vous, Monsieur, dans la musique?

« – Je cherche les regrets et les pleurs. » (TMM, 77).

La nostalgie de la voix perdue

La musique est un thème cher chez Quignard, mais ce n'est pas parce qu'il est lui-même musicien que le thème apparaît comme un thème majeur. La musique n'est pas là pour illustrer simplement la profession de ses personnages, elle est un moyen d'expression comme la parole, le silence, l'écriture, qui permet à l'homme de comprendre le monde sonore et de se comprendre soi-même.

L'homme qui joue cherche à percer les mystères des sons. L'homme qui compose entend son corps, son âme. Les quignardiens, souvent des taciturnes, se tournent vers la musique pour se retrouver, se confier, épancher leurs émotions.

Le mythe de la musique est aussi celui de la transformation humaine : **le mythe de la voix brisée** des adolescents, le bouleversement de la perte de leur première voix, comme nous le confie l'écrivain en parlant de sa propre expérience : « Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa. Mais elle demeura étouffée et perdue. Je m'ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. Il y a un lien direct entre la musique et la mue. »¹²⁵.

L'étrangeté, la dissemblance avec soi-même trouble l'homme et entraîne une crise identitaire. Nous trouvons dans l'œuvre fictionnelle l'image d'un Marin Marais désespéré après avoir été rejeté à la rue par la chantrerie de l'église à l'âge de quinze ans : « Il ne savait où se mettre ; les poils lui étaient poussés aux jambes et aux joues ; il barrissait. [...] Il sanglotait et il suivit la rive pour retourner chez son père. Il donnait des coups de pied ou tamponnait les cochons, les oies, les enfants qui jouaient dans l'herbe et la boue craquelée de la grève. [...] Il avait le cœur plein de nostalgie. Il se sentait seul, comme une bête bêlante, le sexe épais et

¹²⁵ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, p.154.

poilu pendant entre les cuises. » (TMM, 29). Se sentir seul, exclu, sans repère, l'évolution de son corps, de son âge lui paraît terrifiante.

Le chemin qui va de la chanterie chez son père a été décrit avec des images floues (probablement perçues par des yeux embués) comme s'il agissait d'images d'un autre monde. Le rouge, la couleur dominante est aussi vraisemblable : « La Seine était couverte par une lumière immense et épaisse de fin d'été, mêlée à une brume rouge. » ; « Les hommes nus et les femmes en chemise se lavaient dans la rivière, l'eau au mollet. » ; « Cette eau qui coulait entre ces rives était une blessure qui saignait. » (ibid., 29). L'adolescent se voit perdu, tous les beaux souvenirs sont « emportés par l'eau rouge » et les lieux habituels s'écoulent derrière ses pas.

La voix brisée provoque également l'écoulement du temps, la perte de l'enfance, de l'âme innocente. Elle se présente comme une rupture événementielle dans la vie de l'homme, évoquent à la fois un mystère, celui de la métamorphose humaine, qui est dans l'ordre de la Nature, et une envie de retrouver ce qui a été perdu. Marin Marais au seuil de l'enfer n'a qu'un désir : « C'est alors qu'il s'était dit qu'il allait quitter à jamais sa famille, qu'il deviendrait musicien, qu'il se vengerait de la voix qui l'avait abandonné, qu'il deviendrait un violiste renommé. » (ibid., 30).

Le chemin de cette « vengeance » n'est pas sans difficulté : la première fois que cette idée surgit dans l'esprit de Marin Marais, c'était en 1672, le jour « de honte » se gravant dans sa mémoire, un vingt-deux septembre, et il n'a reçu la première leçon de son maître que dix-sept ans après, en 1689, note l'écrivain à la fin du roman. Pourquoi cette persévérance ? Quelle est la particularité, la supériorité de Monsieur de Sainte Colombe dans la musique sur les autres ? L'écrivain nous donne l'explication depuis le début du livre en précisant « qu'il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine : du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant qui s'applique et dessine, du rôle désordonné auquel incite quelquefois le plaisir à la gravité presque muette, avec très peu d'accords, et peu fournis, d'un homme qui est concentré dans la prière. » (ibid., 9). Marin Marais a retrouvé là sans doute sa voix d'enfance et un apaisement pour sa douleur d'adolescent.

Étant enfant-choriste, puis musicien du roi, avec son vécu, Marin Marais a été bien placé pour comprendre la différence entre la musique mondaine de service, de gagne-pain avec celle

qui correspond à sa quête la plus profonde, entre les éphémères, les paillettes qui couvrent l'art et sa voix perdue ressuscitée dans les sons de sa viole. Ici Marin Marais est Orphée, celui qui avait perdu sa voix d'enfant et qui a tout fait pour la retrouver. En plus, il devient en quelque sorte le symbole de l'apprentissage artistique, du retour à l'essentiel de l'art, « l'homme qui fuit les palais et qui recherche la musique », et selon ses propres paroles il incarne ce musicien pour qui « La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler. », qui compose pour « un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l'ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l'enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière. » (ibid., 78-79). Telle est la première leçon de musique, sans doute la plus importante et la plus fondamentale de son art.

Redécouvrir un langage oublié

La vraie musique que l'on recherche, que l'on exerce toute sa vie, a une racine humaine, en nous-mêmes, comme le disait Monsieur de Sainte Colombe : « Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire. Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié. J'accomplis mon destin. » (TMM, 50). Il y a une image importante dans cette déclaration : « c'est un petit morceau de mon cœur vivant » que l'on pourrait interpréter dans deux directions : la première, sens figuré : « c'est mon âme qui parle » et la deuxième, sens propre : « c'est mon rythme corporel qui s'exprime en musique », et l'écrivain donne du sens à toutes les deux, il va même plus loin en cherchant le lien original qui existe entre le corps humain et la musique, en découvrant que le premier demeure un des facteurs-producteurs importants pour la dernière : le corps humain a son propre langage, son propre son dans lequel l'homme retrouve sa source première. À partir du moment où il était dans le ventre de sa mère, le rythme de l'eau, le rythme du corps de sa mère étaient sa première musique. En naissant, il l'a perdue mais cette musique maternelle lui manque toute la vie. Nous reviendrons sur cette source primitive plus tard en découvrant le mythe sur le premier lieu de l'être quignardien.

La musique est ici un langage particulier qui se compose du rythme du corps, de différents sons provenant des membres du corps, et de ses mouvements. Quignard remarque toujours les réactions du corps devant la musique, les positions les plus fréquentes, les plus favorables pour

jouer de la musique, ainsi que la musique dans le corps, comme s'il y avait un lien invisible entre la posture corporelle et le son qui sort. Rappelons qu'une des inventions musicales remarquables de Monsieur de Sainte Colombe est de changer la position, de connecter le corps avec l'instrument : « Il trouva une façon différente de tenir la viole entre les genoux et sans la faire reposer sur le mollet. Il ajouta une corde basse à l'aide de l'index et du médus, ce qu'il faisait avec une virtuosité étonnante. » (ibid., 9).

L'homme crée-t-il la musique ou bien ne note-t-il que des rythmes, des sons de son corps ? Nous croyons en lisant Quignard, que la musique a une origine humaine, au contraire de ce que disait le maître de Marin Marais : « La musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler. En ce sens elle n'est pas tout à fait humaine. » (ibid., 78).

Devant la musique, le corps se répercute. Avec délicatesse, Quignard dans *Villa Amalia* nous décrit le langage du corps d'une petite Ann Hidden :

« [...] Toute la surface de ma peau était couverte de grains de poule. [...] Je tremblais. Ce n'était pas du bonheur ou du malheur. Ce n'était pas psychologique. [...] Chaque fois ma gorge se serrait, ma peau se hérissait le muscle de mon cœur tremblait, j'avais envie de sangloter, je ne savais plus comment respirer, j'étais submergée. [...] Le monde intérieur s'ouvrit ainsi en moi. [...] Quelquefois, à un moment du morceau, c'était si beau. La douleur se mêlait à la beauté intense. Je ne bougeais plus, je ne vivais plus. Les enfants commencent par être tétanisés par la beauté. Sidérés par elle. Mourant en elle. » (VA, 170-172). Cette expérience se répète dans la réaction de la petite Lena plus tard pendant ses premières initiatives musicales.

La musique fait réagir l'âme par le corps parce que le corps reste le premier résonateur : « Les bons musiciens font sonner la plus vieille maison qui soit dans le corps (la maison précédente, le résonateur, le ventre, la grotte utérine). La musique est sans doute l'art le plus ancien. L'art qui précède tous les arts. » (VS, 82-83).

L'harmonie dans la musique, c'est finalement l'entente retrouvée entre l'homme et son propre langage.

Il s'agit d'une question d'instinct, indescriptible par la conscience, mais tout se déclenche à partir du corps : « La musique se compose en moi sans instrument, presque debout, la tête droite, dans la bouche tendue, dans tout l'espace du haut du corps. Comme l'orgasme, la

musique vient juste au-dessus de la tête. Tout ce qui est composé devant un instrument, ou à l'aide d'un instrument, ou en direction d'un instrument, obéit à ce que cela peut donner sur l'instrument, va vers lui et ce n'est plus de la musique. Le corps est délaissé. Ce n'est qu'une performance de l'instrument. » (VA, 278). Cet avis est partagé par Monsieur de Sainte Colombe qui juge l'interprétation de Marin Marais : « Un instrument n'est pas la musique. [...] Monsieur, vous êtes un très grand bateleur [...] mais vous êtes un petit musicien. » (TMM, 46). À son tour, le narrateur – musicien dans *Vie secrète* dans son apprentissage musical découvre le rôle du corps : « une espèce d'autohypnose de la pièce à jouer qui devait porter sur le corps, et s'empreindre à l'intérieur du corps. C'était un voyage sans retour. » (VS, 25).

Karl dans *Le Salon du Wurtemberg* nous éclaire plus sur l'originalité et son choix de la musique baroque : « La musique baroque, après la Renaissance, avant la Révolution – jamais une musique ne fut si proche du langage. Là réside la raison, le nœud secret sans doute de la passion qui me porte vers elle. C'est une imitation de la langue sans acception de langue ni de sens, sans qu'il y ait à choisir entre une langue maternelle et une langue paternelle. » (SW, 320). Comme Monsieur de Sainte Colombe et Marin Marais, il cherche dans la musique un langage oublié, une voix perdue.

Le mythe de la musique fusionne avec l'énigme de la voix humaine et de l'écriture chez Quignard : « Écrire, c'est entendre la voix perdue »¹²⁶. La musique permet de parler sans prononcer comme l'écriture, parler « en se taisant ». Jouer de la musique permet d'exprimer corps et âme. Savoir s'exprimer en musique est savoir écouter soi-même, et maîtriser l'autre langage inaudible, indicible dans son corps, comme le sentait la petite Lena : « Leurs corps *créaient* le silence dans lequel elles vivaient. La petite Radnitzky aimait ce silence qui entourait le corps d'Ann Hidden – plus encore que la musique peut-être – ou qui était son compagnon énigmatique. Autour d'elles, autour de leurs jambes, autour de leur ventre, autour de leur torse, en s'avancant, le silence et la lumière s'anéantissaient tant leur présence possédait d'ascendant. Autour des félins il en va de même. C'était très étrange. » (VA, 178). Finalement, le silence est aussi un des langages inhérents de l'homme. Jouer ce silence comme faisait Ann Hidden est une manière d'exprimer un langage souvent oublié.

¹²⁶ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue [suivi de Petit traité sur Méduse]*, p.97.

En plus, l'origine humaine de la musique se manifeste également par l'émotion : « Allez. Il s'agit de faire naître une émotion dans nos oreilles. » (TMM, 45), Monsieur de Sainte Colombe exige son disciple, puis lui reproche de ne pas parvenir à faire de la vraie musique : « Écoutez, Monsieur, les sanglots que la douleur arrache à ma fille : ils sont plus près de la musique que vos gammes. » (ibid., 46). Toutes les techniques qu'il invente, c'est pour servir l'émotion, pour mieux exprimer l'émotion. L'émotion peut traverser le corps et le corps la saisit et la transporte en mélodie, en harmonie. C'est pourquoi elle est aussi universelle que personnelle. Revenir à la musique originelle, c'est revenir à son instinct et à son sentiment le plus fort.

Comprendre la réaction corporelle est atteindre une manière d'exprimer l'émotion, qui permet une rencontre avec soi, de se sentir vivant, de se reconnaître. Ce code corporel-musical a un lien avec la mémoire affective, qui remonte des souvenirs, qui réveille le passé avec l'émotion intacte, mais il a aussi un lien avec l'intuition, l'instinct.¹²⁷

Natacha Rostov dans le chapitre XX des *Paradisiques* se reconnaît, se réveille par hasard grâce à quelques notes de la musique qu'elle entend : « Natacha Rostov totalement malheureuse prend une bougie et s'installe dans l'ombre, dans l'angle de la salle. Soudain, tandis que Eduard Karrlovitch Diemler s'est mis au piano et interprète Nocturne de Field, elle se souvient de sa « vie avant qu'elle fût née. » (LP, 74).

À l'appel des morts

Chez Quignard, la musique est un code d'accès, une clé qui ouvre non seulement le monde d'avant, où un être commence à s'enraciner mais aussi une vie imaginaire ou un monde irréel.

¹²⁷ Ce rôle que joue l'intuition chez Quignard rappelle l'opposition que Bergson fait entre l'intelligence ou l'entendement et l'intuition dans *L'Essai sur les données immédiates de la conscience*. L'intelligence qui découpe ne peut comprendre ce qui est en mouvement. Pour l'intelligence un mouvement se découpe. Ce qui saisit le mouvement, la vie, c'est l'intuition. L'intuition est plus proche de la vie que l'intelligence ou le concept, car l'intelligence segmente. On est plus proche du monde ou de la vie par la musique ou la poésie. Bergson oppose aussi dans cet essai le temps mécanique (celui de l'horloge) et le mode de la durée. La durée est du côté de l'intériorité. De la même manière, Bergson fait une différence entre le monde extérieur qui relève du quantitatif et de l'intellect qui le découpe par séquence et le reconstruit artificiellement et le monde intérieur, monde de la durée intérieure que l'on ne peut pas découper et qui n'est accessible que par l'intuition.

Monsieur de Sainte Colombe à Marin Marais : « Je hèle, je vous le jure, je hèle avec ma main une chose invisible. » (TMM, 50).

Avec la musique, l'homme quignardien fait un voyage impossible : Car « les buts de la musique se ramènent à un seul: attirer l'autre. »¹²⁸, et en attirant « l'autre », elle hèle la perte, les perdus, les morts. C'est dans cette incroyable dimension que nous retrouvons un écho du mythe d'Orphée qui a fait l'objet de plusieurs études, en particulier dans *Tous les matins du monde*, à travers l'histoire d'un musicien veuf qui espère retrouver sa femme morte grâce aux mélodies qu'il joue. Pour souligner la différence avec le mythe original, les critiques n'ont pas de difficulté à montrer un retournement mythique dans cette version, parce que ce n'est pas Orphée qui descend aux Enfers chercher sa femme, mais c'est la femme qui « monte » au monde des vivants pour le rencontrer.

Évidemment, ce récit ne se contente pas seulement d'illustrer le célèbre mythe. Des détails différents ont leur propre existence et enrichissent le mythe original.

Premièrement, en interprétant les airs qu'il a composés, au début, Monsieur de Sainte Colombe ne pensait pas et ne cherchait pas à faire venir ni à s'approcher du fantôme de sa femme, par contre, il cherchait à exprimer ses sentiments, sa douleur, ses regrets. Le retour de sa femme était inattendu : « Je suis venue parce que ce que vous jouiez m'a émue », disait-elle (TMM, 33).

Pourquoi la musique a-t-elle tant de pouvoir ? Toucher l'âme, remuer l'existence, créer un lien entre deux mondes : il s'agit d'une invitation irrésistible, une puissance invisible, progressive chaque fois :

La première fois, c'était une ombre, un vrai fantôme : « [...] une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeait pas de ce qu'il était en train de faire. Elle contourna en silence le pupitre de Monsieur de Sainte Colombe. » (ibid., 25) ;

Après plusieurs retours, c'était une femme presque « vivante » qui surgissait quand elle parlait des souvenirs, faisait des reproches, et exprimait ses désirs : « « Maintenant il faut

¹²⁸ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Collection Folio, Gallimard, 1997, p.123.

rentrer », dit-elle. » ; « J'ai en effet le souvenir que vous me témoigniez votre amour, lui dit-elle, encore que je n'eusse pas été blessée si vous me l'aviez exprimé de façon un peu plus bavarde. [...] C'était aussi pauvre que fréquent, mon ami, et le plus souvent muet. Je vous aimais. Comme j'aimerais encore vous proposer des pêches écrasées ! » (ibid., 52). La frontière entre les deux mondes diminue encore davantage lorsqu'« il sentit la douceur de la robe de son épouse près de lui ».

Finalement, le motif de la remontée des morts chez les vivants comme le cas de Madame de Sainte Colombe n'est qu'une autre expérience de la traversée des Enfers que les contes quignardiens relatent dans les essais :

Dans le chapitre XII de *La Barque silencieuse*, l'écrivain nous raconte l'expérience des « nékhuya » (ou « Nékhuiia » dans un autre texte de Quignard) : « Héraklès, Admète, Dionysos, Orphée, Tirésias, Achille sont descendus aux Enfers et en sont revenus. À leur retour ils racontaient ce qu'ils y avaient vu. Ils racontaient comme ils pouvaient, avec des mots, les visages bouleversants qu'ils avaient rencontrés, la vieille lumière noire, toute l'ancienne tendresse. » (LBS, 36). Récemment, dans son livre *Les Désarçonnés*, il nous donne de nouveau une liste des héros descendant aux enfers puis revenant, en soulignant que « Le thème de la traversée de la mort ou du monde des morts par le héros, par le souverain, par le dieu, par le créateur est attesté dans de nombreux mythes, contes, légendes, histoires. Gilgamesh descend aux enfers comme le dieu japonais Izanagi descend aux enfers, comme Orphée, comme Ulysse, comme Jésus, comme Dante etc. L'expérience de la Nékhuiia, c'est : « À la fois il est mort et il est encore en vie. » »¹²⁹. Dans ces deux listes, nous ne voyons que des héros antiques, des hommes religieux et des poètes, les êtres dont la vie est absolument mythique.

Dans *Villa Amalia*, la présence du mythe d'Orphée est moins explicite. Il n'y a pas de résurrection des morts, pas de miracles, pas l'illusion de ramener des morts, mais il y a des passages où la frontière entre le monde vivant et le monde des morts semble très mince.

Voici une scène dans laquelle, Charles, le narrateur de *Villa Amalia*, s'est transporté dans un autre milieu, autre monde par la musique qu'il jouait :

¹²⁹ Pascal Quignard, *Les Désarçonnés*, p.66.

« J'ouvris le clavier et je me mis à jouer. L'instrument était magnifique, hélas un peu étouffé par le mobilier, le volume de la pièce, les tentures.

Je n'étais plus avec Juliette, je n'étais plus à Ischia.

J'étais avec mes sœurs mortes.

J'étais à Bergheim. » (VA, 212).

Ici, dans cette séquence, l'expérience musicale surprend, voire émerveille l'homme qui laisse errer son âme au-delà du monde réel. Nous y voyons une autre image du voyage orphique, le musicien se déplace dans un autre temps, autre lieu, autre monde, dans l'attente de retrouvailles avec ses proches défunts : « Quand je rabattis le couvercle noir sur les touches, une heure était passée aussi vite qu'un songe. J'étais emplie de désolation étrange. Le chagrin est plus ancien et presque plus pur en nous que la beauté. [...] Je rêvais à mes sœurs. Je les écoutais parler. Elles m'avaient appris à parler. » (VA, 212-213). Cet état entre songes et souvenirs fait ressentir la capacité du pouvoir mnésique déclenché par la musique.

Dans ce roman, le pouvoir de sauver l'âme de la musique reste intact. La musique reste le seul compagnon d'Ann Hidden dans toutes les épreuves qu'elle traverse : la fuite de son père, l'infidélité de Thomas, la perte de Lena, Giulia et la villa Amalia, la mort de sa mère et de Georges. En jouant, Ann ramène à son tour quelque chose de précieux qui lui avait échappé dans le passé : « Quelque chose en elle montait dédié aux joues rondes d'une petite fille avec qui elle aimait bien se réveiller et s'entretenir. » (ibid., 275).

À la fin du roman, seule :

«Elle était partout avec son chant de plus en plus singulier.

Elle hélait ses perdus. » (ibid., 277).

Il n'y a pas de miracles comme dans les précédentes séquences mythiques, mais la perte devient source d'inspiration de l'œuvre.

La musique joue le rôle d'un signe de reconnaissance dans *Les Paradisiaques*, Chapitre V. C'est grâce à elle que la femme du chasseur a sauvé son mari qui avait été englouti dans un lac. Quand elle joue une mélodie « aussi triste », le corps de son mari surgit dans les vagues et « il

tend les bras vers elle » (LP, 24), puis « il me désire ». Lorsqu'ils se retrouvent plusieurs années plus tard, ils ne se reconnaissent plus, une fois de plus, la flûte d'os et sa mélodie « très belle mais déchirante » (ibid., 26) les aident de nouveau à s'unir. La femme a sauvé son mari du bras de la mort, l'amour a été sauvé... et c'est une fin heureuse, une autre version du mythe d'Orphée. Ici, le code est bien respecté : « il faut fournir des signes de reconnaissance, des mélodies jouées sur une flûte lors de la pleine lune ou encore des gestes, des noms, des devinettes, des comptines, des objets, des robes, des anneaux, des morceaux d'objets. » (ibid., 27). Dans cette version signée Quignard, Orphée a bien ramené son Eurydice au monde des vivants.

Le mythe du pouvoir de la musique et du musicien va au-delà du visible et du compréhensible, car les personnages de Quignard : musicien, chaman, homme silencieux, sont souvent des gens qui partagent le même voyage entre deux mondes : réel et imaginaire, vivant et mort.

« Qu'est-ce qu'un héros? Ni un vivant ni un mort. Un chaman qui pénètre dans l'autre monde et qui en revient.

Un mué. »¹³⁰

L'impression de revenir d'un autre monde est partagée par plusieurs personnages de Quignard. C'est le cas du chant d'oiseau qu'entendait Frère Lucius dans le chapitre LXXXII des *Paradisiques* : « Il se trouve que tous les autres oiseaux eux-mêmes se sont tus pour l'écouter. Même, toutes les branches se sont immobilisées. La lumière est étrange. Toute la forêt fait silence. Frère Lucius lui aussi se tient immobile. La hache lui est tombée des mains. Il lève la tête. Il reste debout sous le chêne à écouter le chant merveilleux. Il est ravi. Il pleure. » (LP, 286). Trois cents ans s'écoulent en un chant d'oiseau, c'est à la fois absurde, fascinant, et irréel.

Dans les récits quignardiens, le pouvoir de la musique est frappant, elle pourrait sauver des vies mais aussi les tuer, non seulement au sens figuré. Nous en trouvons un exemple parlant dans la figure de Boutès.

¹³⁰ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, p.156.

Au sein de la légende du livre qui porte son nom, Boutès¹³¹ apparaît comme le premier homme qui écoute volontairement le chant des sirènes sans protection, puis se jette à l'eau malgré la prévention des autres :

« On racontait que les navigateurs qui passaient le long de ces côtes se faisaient emplir leurs oreilles de cire pour ne pas être déroutés et mourir.

Même Orphée le Musicien ne voulut rien entendre de ce chant continu.

Ulysse le premier souhaita l'entendre. Il prit la précaution de se faire attacher les pieds et les mains au mât de son navire.

Seul Boutès sauta. »¹³²

Quignard suscite une curiosité irrésistible à travers une figure singulière comme Boutès : s'agit-il d'un héros qui voulait tester sa résistance envers le charme puissant et mortel ? S'agit-il d'un homme sceptique qui ne fait confiance qu'à lui-même ? Qu'entendait-il ? Que s'est-il passé dans sa tête avant de sauter dans la mer ? Son mystère reste entier, mais l'effet du chant mortel des Sirènes est saisissant. Ce mythe devient symbole de l'hypnose, de la fascination, à la limite, mortelle, comme l'analyse Quignard : « Il y a une fascination sonore qui suffit à attirer le corps dans le désir de mourir. Il y a au fond de la musique une mélopée mortelle. Le chant de perdition est ce qui reste de l'appelant de la Perdue. » (LP, 163). Cette mélopée n'est rien d'autre que le chant qu'écoutait Boutès. La perte de toute conscience, de sa vie, amène le mystère musical, mais elle nous indique la source : « Il y a dans toute musique un appel qui dresse, une sommation temporelle, un dynamisme qui ébranle, qui fait se déplacer, qui fait se lever et se diriger vers la source sonore. »¹³³.

Nous pensons également au traité *La haine de la musique* de Quignard dans lequel il montre le pouvoir destructeur de la musique dans des camps de nazis et nous donne des explications sur le titre du livre : « Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de

¹³¹ Pascal Quignard, *Boutès*, Galilée, 2008.

¹³² Idem., p.14.

¹³³ Idem., p.13.

l'humiliation, et de la mort. »¹³⁴. Encore une fois, le pouvoir de la musique se montre hallucinant dans sa limite mortelle. Dans les deux cas, on pourrait dire que la musique ne dispose pas seulement d'Orphée, son ombre obscure semble tout aussi puissante.

En poursuivant l'empreinte mythique, nous trouvons dans les sagas de Quignard un Orphée inconsolable après la disparition de l'être bien aimé : Karl après la rupture puis la mort de Seinecé, la mort de sa mère, sa sœur, de son Didon; Ann après la mort de Lena et la disparition de Giulia, la mort de sa mère et de Georges ; Monsieur de Sainte Colombe après la mort de sa femme et de sa fille ; Claire et Simon. Si Eurydice demeure la figure d'un retour impossible, d'un rêve impossible, d'un souvenir introuvable..., les narrateurs, les conteurs, les personnages de Quignard ont tout fait, tout tenté en vain pour retrouver. La frontière entre perdre et retrouver est fragile. Le fait de faire remonter des souvenirs sous formes de fantômes ou d'objets, de lieux, etc. est finalement illusoire. C'est aussi une manière de faire naître et intensifier la mélancolie, le vide, le désespoir. Parce que le temps est irréversible, tout comme les perdus le sont à jamais. Ce qu'ils cherchent dans la musique, c'est du temps révolu, du temps paradisiaque, et « La musique est le miroir du perdu. »¹³⁵.

C'est ainsi que l'appel du perdu reste un thème majeur et que le mythe d'Orphée retrouve une autre vie dans l'œuvre de Quignard.

(2) Mythe d'Ulysse ou la nostalgie du retour

Ulysse est de retour !

À côté du mythe d'Orphée, Ulysse se présente comme une autre figure mythique indiscutable chez Quignard.

Grâce à Homère, nous savons l'histoire extraordinaire d'Ulysse : fils du roi d'Ithaque, un des héros dans la guerre de Troie, qui combat vaillamment et intelligemment, qui avec un cheval de bois a permis à l'armée grecque d'instruire et de terminer la guerre. Son interminable voyage de

¹³⁴ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, p.197.

¹³⁵ Pascal Quignard, *Abîmes*, p.69.

retour à Ithaque devient mythique. Après avoir affronté de multiples obstacles divers et difficiles, après vingt ans d'absence, il parvient à retourner dans son pays natal, à reconnaître les siens et à vaincre les prétendants de sa femme Pénélope, afin de rétablir la paix sur son île Ithaque¹³⁶.

Plusieurs œuvres ont tenté d'exploiter le mythe d'Ulysse depuis Homère. La figure d'Ulysse qui « est devenue l'archétype du voyage et de l'aventure »¹³⁷, de l'intelligence et du courage, demeure toujours une inspiration pour des créations artistiques.

À son tour, Pascal Quignard s'intéresse particulièrement au retour d'Ulysse qui pour lui représente un sentiment fondamental de l'homme : « Ulysse le Nostalgique. » (LP, 134). Il nous explique son interprétation du mythe :

« L'Odysée d'Homère constitue la première grande méditation du monde occidental sur les reconnaissances potentielles.

Toutes les aventures accumulées vingt ans durant, basculant soudain dans le passé, donnent enfin son sens au mot nostalgique qui fait le fond du chant.

Le mot nostalgique est l'épithète d'Ulysse.

Ulysse est l'homme qui souffre de la maladie (algos) du retour (nostos).

Ulysse est le navigateur dont l'autre fragment de tessère est le lieu natal avec lequel tout veut se réunir, tout vient « symboliser ».

Le paradis attire.

L'humanité est malade du natal comme le soleil est malade du retour du solstice. » (LP, 134).

La quête de l'origine quignardien se conjugue avec l'errance, l'exil, la nostalgie, le retour que nous essayons de déchiffrer au fur et à mesure dans cette thèse. Quignard paraît être lui-même aussi « Ulysse » auquel son œuvre, toujours en chemin, à la recherche des perdus et de l'origine fait penser. Au bout de l'itinéraire, c'est tout ce qui est premier : première vie (vie fœtale), premier son, premier lieu de vie, premiers sentiments, etc., qu'il retrouve. Il n'est donc pas

¹³⁶ Christophe CARLIER et Natalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, Collection *Thème & études*, Édition Marketing, Éditeur des préparations grandes écoles médecine, Paris, 1994, p.46-47.

¹³⁷ Idem., p.46.

difficile de comprendre pourquoi « Ulysse » devient une « épithète » chère dans l'esprit quignardien.

C'est un retour qui se déroule à tous les niveaux, du visible à l'invisible, du corporel au spirituel : un retour spatio-temporel personnel sur son lieu d'enfance, sur ses souvenirs, un retour en arrière sur le passé de l'humanité, sur les civilisations précédentes, sur l'héritage culturel. À travers l'expérience personnelle, Quignard nourrit un désir de réveiller le besoin de connaître, de reconnaître et de comprendre l'héritage culturel de nos ancêtres dont l'obstacle majeur est le temps et l'oubli.

Dans ce développement, nous voudrions tout d'abord revenir sur un retour, réel, chez les personnages de Quignard, qui un jour éprouvent le désir de retourner à leur terre originelle, la terre de leur enfance, de leurs premiers souvenirs mémorables. En suite, nous aborderons la quête quignardienne sur un retour dans le temps et dans l'imaginaire des civilisations révolues. L'invitation à méditer de nouveau sur le mythe d'Ulysse – le grand symbole du retour – paraît toute originelle comme la loi de « l'éternel retour » de la Nature :

« La première source du temps qui fut inventée dans l'émotion de l'homme face à la nature a l'apparence de l'ellipse ou du cercle. C'est le retour. C'est la réversion du printemps, le retour du soleil dans le jour et le retour du soleil dans l'année, le retour des astres nocturnes, le retour des végétaux après l'hiver, le retour des animaux et des humains après qu'ils ont chassé (après qu'ils se sont chassés). [...]

La maladie du retour est première. La souffrance de l'absence de retour panique l'âme dans son désir de retrouver le vieux foyer et ses visages. C'est la maladie d'Ulysse, la maladie des chasseurs qui se sont éloignés du feu et du cercle des femmes, la maladie des héros. »¹³⁸.

Rappelons que la nostalgie est un terme médical à l'origine, exprimant le mal du pays dont on s'éloigne. Quignard va dans ce sens, en créant l'expression « la maladie d'Ulysse » pour extérioriser le mal de l'exil, de l'errance, et réclamer le retour comme remède.

Les saumons refluent aux sources

¹³⁸ Pascal Quignard, *Abîmes*, p.42-43.

Il nous semble que l'expression « puiser aux sources » est très « quignardienne ». Non seulement parce que l'artiste se passionne pour les vestiges des anciens pour trouver des oubliés, des perdus, des valeurs inexplorées, mais aussi parce qu'il mobilise tous les moyens pour pouvoir déchiffrer les mythes ou encore la genèse des idées. L'analogie des saumons est un exemple parlant.

Quignard a trouvé sa version du mythe d'Ulysse dans l'image des saumons qui refluent au lieu de leur naissance pour frayer, puis mourir. C'est à la fois un phénomène naturel mais aussi un acte sacré :

Le voyage de retour est aussi admirable que celui d'Ulysse. Le sacrifice fait d'eux un symbole à la fois fasciné et inatteignable. Les saumons deviennent un archétype. Leur voyage devient mythique par l'acte de retour, l'acte de se sacrifier : donner naissance aux descendants comme le faisaient leurs mères, leurs ancêtres. Les saumons répètent leurs mères comme nous le faisons avec les nôtres :

« Nous répétons sans fin de vieilles traces en nous, errons sans fin vers elles animés du même désir fou qui habite le destin implacable des saumons qui tâtent des eaux de tous les fleuves, de tous les océans pour retrouver enfin l'eau fraîche où y pondre en une brusque secousse une réplique d'eux-mêmes, et mourir. » (SW, 355).

Il y a une idée de l'éternel retour dans cet acte, dans les habitudes, les rites que nous répétons en refaisant ce que notre ancêtre faisait depuis l'éternité.

Nous nous souvenons de Mademoiselle Aubier dans *Le Salon du Wurtemberg* qui cultive une admiration inconditionnelle pour sa mère en la réincarnant toute sa vie. Nous nous souvenons des autres personnages qui semblent détachés de leur mère, comme les enfants wurtembergeois ou encore Ann Hidden mais qui refont les même choses qu'elles :

Ann « notait elle aussi des listes à l'instar de sa mère durant des heures, pleurait parfois » (VA, 56). Quant à sa mère, avant de mourir, elle « avait demandé à être enterrée à quarante kilomètres de là, dans le caveau de sa propre mère, dans le village de sa mère. » (ibid., 252). C'est un lien inexplicable dans le dernier choix pour le dernier lieu (dernier royaume) : malgré la douleur, la rupture, le malheur quand ils étaient vivants, l'homme choisit leur dernier lieu : être près de leur mère. Comme si ce lieu était le plus proche de leur premier royaume.

« Nous somme si bêtes. Les femmes répètent leur mère, reproduisent et donc piapiaient. Les hommes répètent leur père, ressassent avec emphase et ils glougloutent comme des dindons de basse-cour. » (SW, 401), conclut Marga, une sœur de Karl dans *Le Salon du Wurtemberg* avec un autre ton, une autre image.

Dans *Vie secrète*, l'écrivain analyse plus profondément ce phénomène, en le qualifiant de « fascination », d'« hypnose » :

« Nous sommes comme les saumons aussi. Nos vies sont fascinées par l'acte où elles ont pris naissance. Par leur source. Par l'aurore. Par la première aurore qui nous découvre la lumière et qui nous éblouit. Il est vrai que nous sommes arrivés si humides et si anciens devant elle. » (VS, 11).

Pascal Quignard ne s'arrête pas seulement aux images, aux mœurs, aux habitudes répétées, il va plus loin en créant son mythe des saumons.

C'est le mythe de Nukar dans *Vie secrète*, racontant la disparition d'un homme chasseur de phoques, un homme pêcheur, mais aussi un homme saumon, qui un jour décide de ne plus chasser, pêcher, parler. Sa disparition au lendemain d'une nuit passionnée avec une femme mystérieuse, « la femme sans nom, la femme sans parole » (VS, 350), « dont la beauté était extraordinaire » (ibid., 345), devient mythique. Pour Quignard, « Le chasseur d'ours est réabsorbé dans la nuit elle-même, la nuit primitive, dans le sexe féminin de la grotte originaire où la même scène fusionnelle l'a conçu et l'a métamorphosé en corps. » (ibid., 350), et la femme est aussi la femme saumon, « lorsqu'elle s'accroupit : elle couvre. Laitance et frai. [...] Nukarpiatekak est un homme saumon. La femme est source. » (ibid., 351-352). Comme tous les contes relatés par Quignard, celui-ci nous fascine non seulement par l'intrigue fabuleuse mais aussi par les multiples degrés que l'on pourrait interpréter. Ceci dit, en recréant, l'écrivain ouvre un champ imaginaire pour chacun d'entre nous. La source des saumons, la source de l'homme est décidément et littéralement féminine.

« Il y a des hommes centrifuges et refluxants – comme il y a des fleuves affluents. Dès l’origine il y a des hommes antifocaux, antifestifs, antisociaux. Des hommes montagnes. Des hommes cerfs. Des hommes sources. »¹³⁹.

Nous sommes tous des saumons qui sont avides du retour. Que recherchent les hommes en retournant aux sources ?

« Faire retour sur ce que nous sommes. Telle était l’expérience de l’art. De la science. Parce que c’était celle aussi de la faim. C’est-à-dire de la fascination. » (VS, 165).

A chacun sa marche vers la source, et ce n’est pas seulement une image, un sens figuré ! La marche du père d’Anne Hidden par exemple. C’est un symbole, un mouvement, celui d’aller rejoindre la source : « je suis vieux mais je marche. J’ai toujours marché beaucoup. J’aime marcher longtemps chaque jour. Quand je marche, les souvenirs les plus anciens reviennent. Car j’ai connu un peu de bonheur tout petit. » ; « J’avais des grands-parents silencieux et beaux. Je marche pour les rejoindre sans doute. Cela va être de plus en plus difficile. » (VA, 260).

Ce n’est pas un hasard si tous les lieux aimés chez Quignard prennent une forme très ancienne, voire préhistorique : Bergheim est évoqué comme le vieux berceau de toute l’humanité aux yeux de Karl : les images, les noms propres qui sont associés à Bergheim renforcent cette idée-là : « Dans mon souvenir cette petite ville où j’ai passé toute mon enfance, faite d’églises ou de chapelles romanes, de ruelles en pente, de Christs en bois, de poêles en fonte, de pavés roses - cela me paraissait aussi vieux que la mâchoire de Mauer, que la Vénus de Willendorf ou que l’antilope gravée sur la paroi de la grotte de Kelheim. » (SW, 57).

Les saumons refluxent aux sources, les hommes rentrent chez eux : Retourner à Berghem semble un pèlerinage pour Karl : « On ne pouvait prétendre remettre les pieds dans ces lieux infiniment préhistoriques. » (ibid., 57).

Le cheminement n’est pas un voyage d’Orphée mais un retour d’Ulysse. Si nous soulignons l’importance du mythe d’Ulysse, c’est parce que la thématique de la mémoire et de la nostalgie est primordiale, sans compter les épreuves de l’oubli tout au long de l’œuvre.

¹³⁹ Pascal Quignard, *Abîmes*, p.137-138.

Claire partage le même sentiment en rentrant dans sa lande, sa terre natale : « Elle admirait beaucoup la ville de Saint-Énogat, où elle était née, et le port de La Clarté, dont Simon avait été le maire. » (LSM, 206). C'est le lieu où le vieux port, les anciennes grottes, les champs de pierres du néolithique, les trois gros menhirs couchés font le paysage.

C'est le sentiment de retrouver une part de soi-même qui a été délaissée dans l'espace et dans le temps : « On croit se libérer des lieux qu'on laisse derrière soi. Mais le temps n'est pas l'espace et c'est le passé qui est devant nous. » (VS, 303). Cette reconnaissance cache également derrière elle une partie du mythe de l'éternel retour.

Même dans la musique elle-même, il existe une quête de l'origine : L'un des objets de recherche dans la musique est l'original lui-même, les sentiments derrière les notes, les harmonies de la première version. Faire revivre la musique comme elle a été, c'est le travail de remonter le temps, remonter aux sources des musiciens quignardiens. Ann Hidden : « Elle n'interprétait pas. Elle réimprovisait ce qu'elle avait lu, ou ce qu'elle avait bien voulu en retenir, désornant, désharmonisant, quêtant anxieusement le thème perdu, recherchant l'essence du thème, dans une harmonie minimale. Et il arrivait même que, parfois, elle se perdît au cours de longues variations orientales qui erraient uniquement pour permettre que le thème revînt comme l'origine même et elle abandonnait alors le clavier et se levait tout de go, renfrognée, poursuivant le thème dans le silence, partait ailleurs, sortait au jardin, marchait, marchait, grimpait sur les roches. » (VA, 221).

Comme Ulysse, le poète aujourd'hui « indisponible à ce qui fulgure, à ce qui consonne », doit user de ruse¹⁴⁰, de l'écriture poétique pour dire sa quête de l'origine : « La création devait atteindre le jaillissement; le grondement; la fulguration de la foudre dans le ciel noirci par l'orage; le débouché de la nuit souterraine; l'irruption. Tout ce qui crée, tout ce qui procréé fait entendre l'origine. » (VS, 58).

Nous y trouvons alors les différentes versions du mythe. L'obsession de la source est mise en relief mais aussi une **idée d'anti-Ulysse** apparaît discrètement, car le motif reste le même, mais au contraire de l'espérance mythique, l'homme quignardien ne peut trouver ni le temps perdu, ni le pays perdu dans le pèlerinage.

¹⁴⁰ Lire à ce sujet l'article de Gérard Peylet « La mémoire mélancolique chez Pascal Quignard : une expérience du désir et de l'absence » in *La Mélancolie*, sous dir. G.Peylet, *Eidôlon* n°102, PUB, 2012, p. 283.

Le thématique de l'exil, de l'errance, de l'oubli demeure omniprésente dans les romans quignardiens tandis que le détachement, le discontinu marquent une écriture de la mélancolie.

3. Quête du lieu premier de l'Être

Revenir à notre premier royaume

Dans tous les lieux chers à l'homme quignardien, il en existe un qui semble irréversible, le plus mystérieux sans doute, le plus ancien des lieux dans l'histoire d'un individu, un lieu auquel peu de gens s'intéressent, parce qu'il ne s'agit pas seulement d'un lieu, mais aussi d'un temps précis : le lieu premier de l'Être, c'est le ventre de la mère. Pascal Quignard revendique maintes fois ce lieu sans terre dans son œuvre, il évoque son attention, sa hantise de la scène primitive, puis le royaume limité dans le temps et qui n'existe qu'une fois dans la vie de tout homme sur terre.

Rappelons que, chez Quignard, il y a une place particulière pour les mères. Elles ne se présentent jamais comme personnage principal, mais elles sont des « références », elles représentent le passé qui domine tout, elles sont la cause des vies tourmentées de leurs enfants, elles sont le symbole d'un amour impossible, parfois à la limite de la haine. Il n'empêche que, la mère est source de l'homme :

« Nous sommes tous, hommes ou femmes, des dérivés de femmes. Elles furent notre maison. Nous sommes tous des fascinés, des imitateurs, des enseignés, des voleurs. Tout le langage en nous, n'étant pas de souche, étant volé, est celui d'un menteur, nous sommes sans noyau. » (LBS, 60).

La hantise de l'origine demande des quêtes concrètes, pour lesquelles notre écrivain mène depuis longtemps des recherches approfondies, en abordant avec passion la question de tous côtés, biologique, physique, linguistique, mental, affectif. La source semble à la fois très proche et très loin de nous, mystérieuse, obscure, intouchable, ce qui cause une mélancolie inconsolable chez l'homme quignardien depuis des siècles : « Les grands Rhénans qui vécurent à la fin du Moyen Âge étaient hantés par la nostalgie de l'unité qui précède en chacun d'entre

nous la naissance atmosphérique. [...] cette quête ne part pas du langage. Elle est un absolue originaire. C'est l'a-bîme. C'est l'a-oriste. [...] la faim, la soif, la saleté, le froid, le désir, la carence, l'abandon, la solitude hèlent le même souvenir. Ils hèlent la « chose » dans son « ici ». La chose ce n'est pas la mère : c'est la mère avant la mère (la mère avant que la mère soit un corps disjoint de celui qu'elle portait). » (LP, 182-183).

L'obsession de la perte primitive devient le noyau de toutes les réflexions sur l'origine de l'homme. La source perdue est irrévocable, définitivement introuvable, ce qui cause pour l'homme une nostalgie insurmontable. Tout sa vie, l'homme ignore son premier monde, sans compter la scène primitive avant cela :

« Nous emportons avec nous lorsque nous crions pour la première fois dans le jour la perte d'un monde obscur, aphone, solitaire et liquide. Toujours ce lieu et ce silence nous seront dérobés. Toujours une caverne noire, des voies souterraines, des ombres avant soi, des sombres bords, une rive trempée hantent l'âme des hommes partout. Tous les vivipares ont leur tanière. C'est l'idée d'un lieu qui ne serait pas mien mais moi en personne.

Il s'agit d'un lieu avant un corps.

L'intimité qui fait remonter à l'intérieur de soi le monde le plus ancien est le bien le plus rare. » (LBS, 63).

La ressemblance est frappante entre les lieux enchantés que nous avons tracés au début de cette thèse dans *Chacun a son royaume* et le lieu avant la naissance de l'être humain : Un royaume de silence, de résonance, de l'harmonie et aussi de l'ignorance.

Dans le chapitre *Une scène de roman supprimée au début de Tous les matins du monde*, Monsieur Vauquelin, l'ami mourant de Monsieur de Sainte Colombe exprime son dernier souhait : « J'ai maintenant le désir, avant de mourir, de revoir le lieu où j'ai pris naissance. » (LP, 11). Cette phrase et cette scène demeurent une des scènes les plus extravagantes et impressionnantes de l'œuvre quignardienne.

Cette première maison n'existe que dans un court laps de temps mais elle suscite une obsession particulière, un retour impossible, insaisissable, tout ce qui suscite une source de création pour Quignard : « Les artistes ignorent le siècle où ils séjournent, ils tendent des

souvenirs de l'autre monde, du monde sans langage, du monde infini, du monde unique. » (VS, 405).

Dans le chapitre V *La femme de Boèges des Paradisiaques*, le beau-père explique à sa belle-fille pourquoi son mari a disparu dans un lac : « Jadis nous avons tellement faim ! Contre la profusion du gibier j'ai cédé mon premier fils au monde qui précède. [...] Il est retourné à son eau. » (LP, 22). En relatant ce conte et en mythifiant le fait, l'auteur accentue sa thèse sur le premier monde de l'être : « J'explique ceci par la grâce de la vie d'avant la vie », « de la première vie aquatique, vivipare » (ibid., 28).

Dans un entretien, l'écrivain éclaire un peu plus cette fascination : « Ce premier monde que les contes situent dans une grotte ou sous l'eau, ce monde d'avant que nous ayons la voix, me fascine profondément. C'est un monde important pour la musique. [...] Je suis fasciné, pas nostalgique [pour ce monde premier]. Toute origine est perdue et pour nous tous. »¹⁴¹. Cette idée se prolonge, se renforce dans son esprit comme dans son œuvre : « Le temps est inorienté : il déchire. Il est le déchirant. Comme nos vies déchirent en deux. D'un côté la vie utérine, liquide, silencieuse, obscure, de l'autre la vie atmosphérique, criante, linguistique, lumineuse. Un déchirement sans la moindre synthèse. »¹⁴²; « J'écris pour le premier royaume. J'écris in aurem. »¹⁴³.

Le propos de l'écrivain est saisissable : retournons à notre source, comme Ulysse, comme les saumons ! Mais où est notre source que l'on a perdue une fois pour toutes ? La réponse est la moins surprenante : tous les ruisselants sont les plus proches de la source : « Il faut rester auprès de la source jaillissante. »¹⁴⁴; « Toute source ruisselante est le lieu du lieu. » (VS, 339), plus précisément : penser à l'homonyme de notre mère, c'est la Mer :

« Les saumons remontent le courant qui afflue de la source et qui se perd sans arrêt.

Le perdu quant à cette perte inlassable des sources se nomme la mer. Je définis la mer comme l'assemblée du perdu.

Les hommes contemplent sur la berge la perte ruisselante. » (ibid., 360).

¹⁴¹ Catherine Argand, *Pascal Quignard*, Entretien, Lire, Février 1998, p.30-36.

¹⁴² Catherine Argand, *Pascal Quignard, Goncourt 2002*, Entretien, Lire, Septembre 2002, p.96-105.

¹⁴³ Jean-Louis Pautrot, *Dix questions à Pascal Quignard*, Études françaises, Volume 40, numéro 2, 2004, p.87-92.

¹⁴⁴ Pascal Quignard, *Les ombres errants*, p.154.

Il est inutile de justifier le rôle de la mer en tant que source très ancienne de la vie et de l'art. Selon Quignard, il y a un lien primitif entre l'être humain et le monde aquatique, donc le lien avec la mer est aussi ancien et évident. C'est une des raisons pour lesquelles la mer reste une figure importante dans l'imaginaire quignardien, une figure à laquelle les personnages quignardiens sont très attachés : « Il est vrai que la masse liquide de l'océan et sa vapeur humide sont tellement plus archaïques que les fourrures sur les bêtes, que les écorces sur les arbres. » (LSM, 191).

La matière la plus féminine pour l'homme est l'eau, c'est Bachelard qui l'analyse dans le chapitre *L'eau maternelle et l'eau féminine* de son ouvrage *L'eau et les rêves* : « C'est elle l'élément berçant »; en citant Michelet, il appuie sur l'eau de la Mer : c'est « « l'eau animal », le premier aliment de tous les êtres » ; « La mer est maternelle, l'eau est un lait prodigieux »; « L'eau nous porte, l'eau nous berce, l'eau nous endort, l'eau nous rend notre mère... »¹⁴⁵.

Pascal Quignard nous donne des images plus concrètes, plus fortes sur le lien entre l'eau, la mer et la mère : il nous amène à un temps et un lieu primitif : le monde amniotique, aquatique avant le monde atmosphérique.

Si Georges « effrayé par la mer » (VA, 189) représente une exception, son amie Ann Hidden s'attache à la mer, sa vie se déplace de mer en mer, de la mer bretonne à la mer italienne. C'est le même sentiment que ressent Claire pour la mer bretonne.

L'origine vient de l'océan. Ann approuve « la peur souche », « la veille détresse solitaire plus ancienne que tous les sentiments » en traversant la mer de Naples : « On a peur, parfois, en avançant sur l'eau, de l'y rejoindre, d'y tomber, d'y mourir » (ibid., 114-115).

On peut même parler du « **sentiment océanique** » à partir de cet attachement.

Le sentiment océanique, ce terme est utilisé d'abord par Romain Rolland (1866-1944), historien, philosophe, écrivain français, qui, à travers sa correspondance avec Freud, en évoquant l'image des vagues dans l'océan, a abordé cette « sensation de l'éternel », « sensation religieuse », « sans bornes perceptibles, [...] comme océanique ». Freud à son tour dans *Le malaise dans la culture* le désigna comme « un sentiment indissoluble avec le grand Tout, et

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, José Corti, 1942, 23^e réimpression, 1991, p.161-178.

d'appartenance à l'universel »¹⁴⁶. Cette étude a également résumé et donné une définition selon laquelle « Le sentiment océanique est donc un rapport intime entre la nature et la personne, un dialogue idéal où le monde intérieur s'accorde parfaitement avec l'environnement extérieur. Il y a alors comme un effacement des frontières. L'homme y trouve un sentiment d'existence et de coappartenance entre lui-même et l'univers qui le porte. De cette osmose, aucun manque, aucun excès ne ressort, l'homme s'y sent plus que jamais à sa place, porté à la fois par sa sensorialité et sa méditation. »¹⁴⁷.

Ce sentiment exprime donc une harmonie parfaite, un sentiment de fusion totale entre l'homme et son univers. C'est ce qu'éprouve Ann Hidden devant la baie de Naples :

« [...] elle observait la baie dans la nuit, la baie merveilleuse, avec si peu de lumières, si antique.

Elle éprouva une joie sourde.

Puis une excitation frémit en elle, monta, balayant tout en elle, qui alla jusqu'à irradier, qui enfin serra sa gorge.

Son corps se mit à fourmiller d'insomnie, d'éveil. [...] Elle se cala, toute frissonnante, conte le bord du fauteuil en fonte. » (VA, 115-116).

Ce frisson témoigne d'un coup de foudre, du bonheur d'avoir retrouvé le lieu destiné à soi, comme elle traduit en paroles plus tard : « Tout est sublime », « Je suis heureuse. Je suis heureuse dans mon île. », « C'est merveilleux », répète-t-elle plusieurs fois.

Ann Hidden retrouve sa force dans l'eau mais elle ne peut expliquer la source de cette sensation : « Son corps, en s'épuisant, chaque fois qu'elle plongeait dans l'eau d'une piscine – chaque fois qu'elle se retrouvait dans le son si étrange d'une piscine –, recouvrait une sorte de puissance. » (ibid., 61) ; « Elle aima s'épuiser dans une mer devenue plus chaude et plus ombrageuse avec le printemps. La fatigue lui procurait une espèce d'euphorie, d'extase physique difficile à décrire. La mer verte ou bleue glissait sur ses épaules, glissait sur sa nuque, glissait entre ses jambes, l'enveloppait de courant et de puissance. » (ibid., 146-147).

¹⁴⁶ Cité par Nicolas Bosc, *Etude psychologique du voyage au long cours : sentiment océanique et émotions de l'ailleurs*, Mémoire-Thèse de recherche, École de Psychologues Praticiens, Paris, 2003, p.87-90.

¹⁴⁷ Idem., p.95.

Devant la mer, le narrateur de *Vie secrète* rejoint la sensibilité d'Ann Hidden: « Je sentais dans le rythme de mon propre sang une perte totale, infinie, douce, inexorable et rythmique qui lui était retirée. C'était une espèce d'hémorragie interne du ciel lui-même dégorgeant sur les eaux. » (VS, 135).

Nous pensons à quelques lignes de Lamartine exprimant son étrange sensation dans la mer, citées par Bachelard, pour illustrer cette subjugation avec la Mer, la Nature : « Il me semblait nager moi-même dans le pur éther et m'abîmer dans l'universel océan. Mais la joie intérieure dans laquelle je nageais était mille fois plus infinie, plus lumineuse et plus incommensurable que l'atmosphère avec laquelle je me confondais ainsi. »¹⁴⁸.

Monsieur de Sainte Colombe a trouvé aussi une certaine sérénité dans l'eau berçante : « L'été, quand il faisait très chaud, il faisait glisser ses chausses et ôtait sa chemise et pénétrait doucement dans l'eau fraîche jusqu'au col puis, en se bouchant avec les doigts les oreilles, y ensevelissait son visage. [...] Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre, les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins. » (TMM, 24). Ici la barque devient le symbole du berceau dans lequel l'homme retrouve la douceur des premiers jours de sa vie : « Les jours où l'humeur et le temps qu'il faisait lui en laissaient le loisir, il allait à sa barque et, accroché à la rive, dans son ruisseau, il rêvait. [...] Il aimait le balancement que donnait l'eau [...] Il songeait à sa femme [...] » (ibid., 23).

Avec une capacité remarquable à analyser et cerner toutes les sensations les plus délicates, Quignard nous amène dans son monde mythique, où le moindre mouvement corporel semble rythmé en accord avec celui de l'univers :

« La masse de l'océan est informe. Sa masse est l'origine de l'informe et c'est pourquoi tous les sentiments s'y éprouvent. Ils s'y étendent sans forme, eux qui n'ont pas plus de squelette que la mer, vont et revient comme ses vagues, assaillent celui qui voit comme s'il était parti, comme s'il était ballotté. Ils débordent encore. Tout ce qui est diffus au fond de soi y trouve sa

¹⁴⁸ Raphaël, XV, cité par Bachelard, *L'eau et les rêves*, p.179-180.

forme absente et sa dilatation sans limites. Tout ce qui n'est pas composé au fond de nous et qui demeure indéfini se mobilise à son contact vague.

Vague, vague est le mot de la mer.

Vagues comme les vases communiquent entre eux le niveau de l'eau et l'équilibrent, le corps et la mer s'entre-déversent et s'équilibrent en débordant sans relâche sans jamais déborder dans le vestige d'une unique source qui les rassemble, qui les pousse à s'étreindre dans une même source élémentaire, jadis. La mer est Jadis.

Les sentiments dérivent des humeurs qui dérivent elles-mêmes des échanges des nuages et des couleurs et de la vapeur qui allaient et venaient entre le premier océan et le premier soleil, jadis, avant même que les terres s'érigent et que la vie animale y invente ses corps. (VS, 142-143).

Dans le sens plus ouvert du concept, le sentiment océanique traduit la fusion entre l'homme et la Mère-Nature, et c'est aussi une destination bien convoitée des êtres quignardiens.

À la sauvagerie

À force d'abandonner tout ce qui est superficiel, présent, l'homme quignardien est parti retrouver son mode d'existence originaire. Sur son chemin, bien qu'il s'approche de plus en plus, l'origine lui paraît inaccessible.

Georges à Ann Hidden : « Tu es une héroïne antique. » ; « Tu vas devenir un personnage de conte » (VA, 66-70). Ce reproche amical, légèrement ironique paraît très énigmatique et intuitif de ce que sera la vie d'Ann Hidden plus tard.

La Nature avec sa force tranquille change l'homme chaque jour, et au fur et à mesure apaise son âme. L'homme revient à sa source première, son milieu le plus simple et le plus essentiel.

« Le français sauvage se décompose en latin soli-vagus, qui erre en solitaire.

Qu'est-ce la liberté ? Ce qui sonne le rappel à la sauvagerie source. Car les petits enfants étaient comme des chats. [...] Telle est en latin la feritas, l'état de bête sauvage, qui a donné en

français le mot fierté de la même façon que le soli-vagari des félins, des sangliers, des cerfs a donné en français le mot sauvagerie. » (LBS, 100-101).

« Retourner aux sources » est donc synonyme de vivre sa vie en sauvagerie, en liberté, comme des chats qui ont une place très personnelle et singulière chez Quignard¹⁴⁹.

Nous rencontrons des « félins » chez Quignard qui errent, qui marchent, qui sont complètement à leur état sauvage, naturel :

À la fin du roman, on pourrait sentir cet état dans la musique d' Ann Hidden : « Elle composa des chants de plus en plus bizarres, de plus en plus brefs, pleins de longs silences en saccades rythmiques, qui ajoutaient une espèce de sauvagerie à la tristesse qui caractérisait tout ce qu'elle faisait. » (VA, 277), comme elle le disait en image aux journalistes : « Dans le monde où vivent des abeilles, les ouvrières changent de fonctions en vieillissant. Nettoyeuses durant les premiers jours, puis nourrices, puis cirières durant la deuxième décade de leur vie imaginaire, enfin butineuses jusqu'à leur mort. En vieillissant je suis devenue butineuse. » (ibid., 277).

La vie « graduellement marginalisée » de Claire sous les yeux de son frère se déroule également à travers les marches : dans la partie précédente, nous avons souligné l'image d'une marcheuse infatigable, heureuse sur la lande. Si l'on regarde de plus près, ce sont des jours et des soirs de marches qui transforment Claire en être de plus en plus libre et serein :

« Un jour elle m'expliqua que le paysage, au bout d'un certain temps, soudain s'ouvrait, venait vers elle et c'est le lieu lui-même qui l'insérait en lui, la contenait d'un coup, venait la protéger, faisait tomber la solitude, venait la soigner. Son crâne se vidait dans le paysage. Il fallait alors accrocher les mauvaises pensées aux aspérités des roches, aux ronces, aux branches des arbres et elles y étaient retenues. Une fois qu'elle était complètement vide le lieu s'étendait devant elle autant qu'il parvenait à s'étendre en elle. Les feuillages se développaient. Les papillons et les mouches et les abeilles commençaient à voler sans peur. Un mulot avait surgi et s'était approché de ses genoux. Une chouette s'était posée sur une roche couverte de lichen jaune et ni l'un ni l'autre n'avaient ressenti de crainte ni de menace. C'était comme si elle n'était plus un être humain, comme si elle ne représentait plus, pour les autres êtres, le danger d'un

¹⁴⁹ Récemment, Pascal Quignard publie *La Suite des Chats et des Anes*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, dans lequel il explique le texte des *Solidarités mystérieuses* avec des révélations étonnantes sur le personnage de Claire, dont on peut lire : « C'est l'histoire d'une femme qui devient un chat. ».

être humain, ou d'un prédateur, ou d'un destructeur. Les odeurs s'avançaient jusqu'à elle, toutes reconnaissables, plus opulentes – de terre, de menthe, de noisetier, de fougère, de mousse. » (LSM, 216-217) ; « Je la retrouvais heureuse au milieu de la nuit, heureuse, les genoux repliés contre la poitrine, les pieds dans les mains, se balançant doucement d'avant en arrière, regardant la mer, écoutant dans l'obscurité la mer qui montait. » (ibid., 218). Cette image d'une femme complètement déconnectée nous rappelle celle de Madeleine, la fille de Monsieur de Sainte Colombe avant sa mort : « Elle était déjà maigre comme les chardons et plaisante comme eux, [...] Elle ne communiait plus, [...] Elle ne dormait pas, mais en cela elle était comme son père. Son père la regardait aller et venir sous la lune, près de poulailler, ou bien tombée à genoux dans les herbes. » (TMM, 68).

Comme le suggère l'intitulé du roman, Paul est devenu aussi un « marginal », « sauvage », « solidaire » avec sa sœur : « Une fois, un client âgé et charmant qui sortait du Novotel me demanda si je voulais une pièce de monnaie. [...] Il imaginait sans doute que l'homme assis au milieu des poubelles avait faim, ou désirait boire, ou était fou. Je suis sûr qu'il n'a jamais imaginé qu'il s'agissait simplement d'homme qui écoutait un oiseau génial qui le faisait frissonner par la beauté de ses chants. » (LSM, 220-221).

Nous avons constaté l'état d'âme des personnages quignardiens dans le retour à la vie primitive : seul, libre et serein. Le contact social est coupé, l'homme renoue avec la Nature et sa nature, voire avec sa précédente vie : « J'ai quelque raison de croire à la métempsychose. J'ai été dans une autre vie cellule cancéreuse et larme, et taon, et âne. J'ai été aussi huître, vent, peur, cône de beurre, soupir. » (SW, 110).

Entre le premier royaume de l'être et son soi-disant dernier royaume, il est vraisemblable que le lien ne soit pas visible avec les yeux, mais avec les sensations. Bien que le lieu premier de l'homme soit définitivement perdu, la source de vie est encore présente, où l'homme peut se sentir vraiment libre, où il peut s'entendre avec lui-même. C'est là que se bâtit son dernier royaume.

Conclusion

En fin de compte, ce qui frappe le plus chez Quignard est la question du retour à l'origine : langue d'origine, pays d'origine, et lieu d'origine.

En réinterprétant d'anciens mythes, d'anciennes croyances, avec une subtilité d'analyse et une intuition féconde, Quignard a créé son univers, son mythe à lui, un Orphée, un Ulysse à la manière de Quignard, qui contiennent un autre message, qui orientent ses récits dans une autre direction et renouvellent d'anciennes valeurs, comme l'explique l'auteur de *Littérature et Mythe* : « Le mythe est la mise en récit d'une question que l'homme se pose sur le monde (et cette seule mise en récit donne l'illusion d'une réponse) ; toute reprise d'un mythe montre que cette question se pose toujours. [...] les variations révèlent que la question se pose toujours mais autrement, et qu'elle se pense différemment. »¹⁵⁰ ; « La littérature actualise des mythes hérités ou engendre des mythes nouveaux, non pour raconter l'histoire sacrée des commencements, mais pour exprimer un changement historique particulier ; à travers la littérature, le mythe exerce un pouvoir fédérateur. [...] Un mythe n'est jamais figé ; un est un éventail de possibles que la littérature actualise en fonction d'un imaginaire, singulier ou collectif. »¹⁵¹.

Ce n'est pas la volonté qui crée le mythe, mais c'est la découverte profonde sur la vie, l'existence qui suscite sa renaissance et le construit. Quand on trouve l'extraordinaire dans tout ce qui est ordinaire, le mythe revit, et en sens inverse, l'ordinaire dans l'extraordinaire pourrait se faire remarquer comme image, idée mythique. Je ne crois pas qu'il y ait une volonté délibérée, raisonnée, d'écrire des mythes chez Quignard. Il note, il relate, il découvre qu'au-delà des contes, peu importe qu'ils soient anciens et fabuleux, il existe des noyaux réels et contemporains. Le mythe, quel que soit sa date de naissance, garde toujours une valeur contemporaine, qui dépasse le concept d'ancienneté ou de modernité. Finalement, le lieu idéal de l'homme est peut-être le livre, où l'origine, les recherches et la création de l'homme forment un corps unique. C'est un lieu qui peut répondre à toutes les questions, en toute vérité et qui peut nourrir l'imaginaire : « Le livre ouvre l'espace imaginaire, espace lui-même originaire, où

¹⁵⁰ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, p.137.

¹⁵¹ Idem., p.143.

chaque être singulier est réadressé à la contingence de sa source animale et à l'instinct indomestiquable qui fait que les vivants se reproduisent. » (LBS, 65).

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'esprit des lieux se présente comme une quête à la fois littéraire et philosophique chez Pascal Quignard.

Tout au long de son œuvre, nous avons trouvé des lieux enchantés, qui prennent la forme d'un « royaume » reconnu seulement par leur maître, et qui leur livrent des secrets sur le lieu et le temps passé. Isolé, fermé, inondé de lumière et de silence, le lieu apparaît comme un refuge de douceur et d'apaisement, de méditation et de songes. L'idée de l'appartenir se révèle d'une façon essentielle, et réciproque entre l'homme et son territoire : un coin à soi, un coin à entretenir, à enraciner ou ré-enraciner, à s'incorporer. L'harmonie entre le lieu et l'état d'âme semble parfaite, l'entretien avec la nature est primordial. Cette harmonie procure une source de vie et de création, la musique en l'occurrence.

Dans ce royaume, l'enfant quignardien découvre son premier Éden, où il reste émerveillé par la nature, envoûté par la musique et troublé par la découverte de soi. Dans ce royaume, les protagonistes songent à faire revivre le passé, à se réconcilier avec les blessures familiales et identitaires, à ancrer leur vie une fois de plus sur la terre d'autrefois.

Mais l'enchantement reste éphémère, la mélancolie se glisse constamment et nous ouvre la porte des lieux sombres dans l'œuvre de Pascal Quignard. Ce sont d'abord les lieux de l'enfant esseulé : l'absence de la mère, de l'amour maternel, la rupture familiale, la double identité prolongent l'exil et le sentiment sans racine chez l'enfant, qui ne peut trouver son lieu à lui, sa place à lui. Ensuite, les lieux de la mort et du vide paraissent également très importants dans l'univers de l'écrivain. « L'autre monde » attire particulièrement l'attention de Quignard, la présence des morts demeure omniprésente et dominante dans l'œuvre, elle participe à l'intrigue romanesque et fait corps avec le lieu comme une part indispensable, indissociable. D'anciennes demeures, d'anciens jardins, des lieux de poussière, des ruines et des coins abandonnés peuvent rappeler à tout moment les traces des revenants, qui bouleversent nos protagonistes en accentuant l'éternelle perte et l'invitation à la mélancolie, parce que « Tout est mort et le vide le consume. » (SW, 285). Dans l'univers de Pascal Quignard, l'enchantement cède rapidement la place à la mélancolie, pourtant, il n'existe pas une pure mélancolie, car « Il y

a des mélancoliques errants qui sont ivres de joie. » (LP, 161). Nos personnages éprouvent une attirance pour tous les lieux ruinés, abandonnés, reculés, ils sont à la recherche d'un bonheur solitaire, silencieux et d'une liberté extrême, celle de se retrouver avec la mort dans des lieux privilégiés. Les personnages de Quignard et l'écrivain lui-même poursuivent la moindre trace du passé, du jadis pour rejoindre l'origine.

La quête des lieux est fragmentaire, énigmatique et poétique, servie par une écriture originale, singulière, qui se tisse sur le fil tendu d'une sensibilité mélancolique. Son œuvre est à la fois une recherche mûrement réfléchie, argumentée, analysée, mais elle est aussi un fruit de l'imaginaire et de l'intuition. L'écrivain sert également d'anciens mythes, les transforme et les enrichit comme un moyen efficace pour créer son propre mythe des lieux : mythe des perdus, mythe du retour et mythe de l'origine.

Pascal Quignard nous conduit sur le chemin de la quête de sa source. Le chemin est plein d'énigmes, parfois très obscur, mais toujours attirant :

Parce que, premièrement, chez Quignard, tout ce qui est invisible, insaisissable attire; tout ce qui est abandonné, oublié, perdu, ressurgit ; tout ce qui est mélancolique mérite d'être souligné.

Parce que, deuxièmement, chez Quignard, le lieu est beaucoup plus qu'un paysage, un décor. Chaque lieu n'est pas un morceau de puzzle, chaque lieu est entier et unique dans son rôle : un coin à soi enchanté de l'être, un jardin d'Eden émerveillé, un refuge, une muette, une cabane à musique, un royaume premier, aquatique et aussi un dernier royaume que tout homme recherche. Le lieu chez cet artiste a indéniablement le pouvoir de créer et de recréer des vies, de construire comme de détruire, d'attacher comme de détacher l'homme, parce qu'il est capable d'être enchanté comme d'être très sombre et mélancolique, il appartient à la fois au monde vivant et à celui des morts. Ces deux mondes se croisent, se côtoient, se mêlent parfois.

En plus, le lieu n'est jamais détaché du temps. La recherche du temps perdu peut apparaître comme une tentative illusoire de regagner le lieu d'autrefois, qui est en effet détenteur de souvenirs, témoin de la perte, mais ce lieu essentiel ne se livre pas facilement, il se dérobe sans cesse. Il suffit de sentir une appartenance originaire, mystérieuse, étonnante et magique pour désirer la quête du lieu perdu.

Écrire pour Quignard n'est pas simplement un moyen d'exprimer ses idées, sa pensée, sa sensibilité, écrire c'est chercher à rendre compte de ce qui n'est pas exprimé, c'est-à-dire le silence, les langages inaudibles, les langues perdues. C'est ainsi que l'écrivain est en quête de son identité profonde et cachée.

Pascal Quignard convertit, on l'a vu, sa mélancolie en énergie créatrice pour construire le mythe de l'esprit des lieux dans son œuvre. La mélancolie s'est montrée particulièrement consubstantielle aux lieux, elle nourrit la nostalgie des jardins d'Eden, elle rappelle à tout moment la perte et l'exil vital, affectif, filial, familial, identitaire chez les protagonistes, et elle déclenche le désir de se ré-ancrer aux terres d'autrefois et de rejoindre le perdu. Le narrateur suit l'instant et l'instinct, à plusieurs moments, il rejoint l'auteur dont l'inspiration et le moyen d'exprimer cette quête font de lui d'abord – quelle que soit la forme générique choisie – un poète.

Ses deux écriture romanesque et philosophique s'unissent profondément tout en gardant chacune leur originalité : si la première s'exprime en premier à travers la mémoire affective, des images énigmatiques, des analyses approfondies des états d'âme des personnages, la deuxième se révèle davantage à travers une série de contes, de pensées, des récits, c'est-à-dire à travers une matière moins narrative et plus réflexive et intellectuelle ; si la première commence par une histoire individuelle et finit par toucher à l'universalité, la deuxième entame une démarche plutôt à l'inverse : à partir de réflexions philosophiques, l'écrivain réussit à susciter une sensibilité individuelle chez le lecteur. Tout cela s'opère grâce au lien thématique solide, le mythe de l'origine et l'esprit des lieux en l'occurrence. Encore une fois, l'âme des lieux et celle de l'homme se retrouvent unies, comme le reflète bien cette réflexion de Quignard : « L'âme et le lieu ne sont pas sujet et objet. Ils sont l'un pour l'autre résonance, appel, corythmie ; ils se répondent l'un à l'autre allusivement comme des cordes harmoniques. » (VS, 338).

Perspectives

Le dynamisme thématique pourrait nous amener vers un autre axe de recherche : Le lieu peut être traité dans un lien étroit avec l'exil, avec l'appartenir et la mobilité dans

l'imaginaire. L'attachement au lieu chez Quignard ouvre des chemins sur l'écriture du temps et de la perte : « On croit se libérer des lieux qu'on laisse derrière soi. Mais le temps n'est pas l'espace et c'est le passé qui est devant nous. » (VS, 303).

En outre, la recherche stylistique pourrait conduire à d'autres études plus poussées sur la relation continue et complémentaire qui se tisse dans l'ensemble de l'œuvre entre romans, traités et essais. Il serait aussi intéressant dans cette perspective de s'interroger sur l'invention d'une parole autobiographique originale qui se formule dans ces multiples formes de l'écriture de Pascal Quignard.

On aimerait aussi aller plus loin dans une piste que nous avons esquissée en analysant le complexe de l'originaire chez Quignard : approfondir l'absence de l'originaire que nous avons souvent nommée nostalgie comme moteur principal de son écriture, moteur au sens d'énergie créatrice mais aussi au sens d'élément crucial d'unité et de continuité.

De la même manière il serait intéressant d'approfondir le rapprochement entre la démarche de Quignard romancier et essayiste et celle du poète, qui comme Ulysse que Quignard cite souvent est obligé de faire usage de stratagèmes pour opérer son retour au pays natal, qui comme le poète est hanté par le silence et l'incomplétude de la parole.¹⁵²

Sur la mélancolie elle-même que nous avons rencontrée si souvent dans cette étude sur l'esprit des lieux nous aimerions nous demander à partir de l'œuvre de Quignard s'il y a coïncidence entre l'écriture et l'état mélancolique. N'est-elle pas cette écriture forcément décalée, ne constitue-telle pas plutôt une réaction tant est puissante la mobilisation psychique mise en œuvre ? Est-il permis de la considérer même comme un lieu privilégié de la sublimation ?

L'esprit des lieux enfin n'est pas une problématique uniquement littéraire, on l'a déjà souligné. On se rend compte que ce sujet pourrait inviter à porter un regard philosophique, sociologique, voire psychologique sur l'attachement qui lie l'homme à son milieu, beaucoup plus approfondi que ce que nous avons pu faire dans une démarche plurielle.

¹⁵² Lire sur ce point précis l'article de Gérard Peylet : « La mémoire mélancolique chez Pascal Quignard : une expérience du désir et de l'absence » in *La Mélancolie*, Textes réunis par Gérard Peylet, Eidolon n°102, PUB, 2012 : « N'est-ce pas un peu la démarche du poète, aujourd'hui indisponible à ce qui fulgure, à ce qui consonne, pour revenir à l'enfant qu'il a été ou de manière plus essentielle encore pour dire sa quête de l'origine dont il garde la nostalgie ? Le poète est celui qui ne peut dire sa vérité ou la singularité de sa mélancolie que par le détournement, l'indirect, la connotation, la métaphore », p. 283.

Pascal Quignard continue à créer à un rythme intensif et son écriture s'oriente de plus en plus vers l'unique destination : le dernier royaume¹⁵³, où il n'existe plus de frontière entre la fiction et la réalité, entre l'imagination et la pensée, entre la parole, le silence et l'écriture. De toute évidence, pour lui, l'acte d'écrire n'est jamais terminé, jamais accompli, il est toujours en route, guidé par l'âme vagabonde de ce poète nostalgique de son premier royaume, et en quête du dernier royaume. C'est cette quête sans fin qui passe par une reconquête du langage qui continue à nous bouleverser.

¹⁵³ Le neuvième tome de *Dernier Royaume* vient de sortir chez l'édition Grasset, intitulé *Mourir de penser* (2014).

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRE DE PASCAL QUIGNARD

Corpus principal

Romans :

1. *Le salon du Wurtemberg*, Collection Folio, Gallimard, 2005, (Première édition : Gallimard, 1986).
2. *Tous les matins du monde*, Collection Folio plus classiques, Gallimard, 2010 (Première édition : Gallimard, 1991).
3. *Villa Amalia*, Collection Folio, Gallimard, 2009, (Première édition : 2006).
4. *Les Solidarités mystérieuses*, Gallimard, 2011.

Essais :

5. *Les Paradisiaques*, Édition Grasset & Fasquelle, 2005.
6. *Vie secrète*, Gallimard, Collection Folio, 2007, (Première édition : Gallimard, 1998).
7. *La Barque silencieuse*, Gallimard, Collection Folio, 2011, (Première édition : Editions du Seuil, 2009).

Autres ouvrages de Pascal Quignard

1. *Terrasse à Rome*, Collection Folio, Gallimard, 2010, (Première édition : 2000).
2. *Abîmes*, Édition Grasset & Fasquelle, 2002.
3. *Sur le jadis*, Gallimard, Collection Folio, 2004, (Première édition : Grasset & Fasquelle, 2002).
4. *Les ombres errantes*, Édition Grasset & Fasquelle, 2002.
5. *Les désarçonnés*, Gallimard, Collection Folio, 2014 (Première édition : Grasset & Fasquelle, 2012).
6. *Petits Traités I*, Gallimard, Collection Folio, 2002 (Première édition : Maeght Editeur, 1990).

7. *Une gêne technique à l'égard des fragments, Essai sur Jean de La Bruyère*, Collection *Lignes fictives*, Édition Galilée, 2005.
8. *Le nom sur le bout de la langue [suivi de Petit traité sur Méduse]*, Edition P.O.L, Paris, 1993.
9. *Boutès*, Édition Galilée, 2008.
10. *Sordidissimes*, Édition Grasset & Fasquelle, 2005.
11. *La leçon de musique*, Collection Folio, Gallimard, 2012, (Première édition : Édition Hatchette, 1987).
12. *La haine de la musique*, Collection Folio, Gallimard, 1997.

II. OUVRAGES, ARTICLES CRITIQUES SUR L'ŒUVRE DE PASCAL QUIGNARD

Ouvrages

1. (Sous la direction de) Philippe BONNEFIS et Dolorès LYOTARD, *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 10 au 17 juillet 2004, Galilée, Paris, 2005.
2. Chantal LAPEYRE-DESMAYSON, *Mémoires de l'origine : un essai sur Pascal Quignard*, Collection *Lignes fictives*, Galilée, 2006.
3. Chantal LAPEYRE-DESMAYSON, Dominique RABATE (Éditeurs scientifiques), *Pascal Quignard : La danse et les langues*, Lendemains, Narr, Tübingen, 2009.
4. Jean-Louis PAUTROT, *Pascal Quignard ou le fonds du monde*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2007.
5. Dominique RABATE, *Pascal Quignard, Étude de l'œuvre*, Collection *Écrivains au présent*, Paris, Bordas, 2008.
6. Bailly SABINE, *Thématique et narratologie dans Le Salon du Wurtemberg de Pascal Quignard*, Études universitaires (mémoire de maîtrise), Bordeaux III, 1993.
7. (Plusieurs auteurs) *Pascal Quignard*, *Revue Critique*, Numéro 721-722, Édition de Minuit, Juin 2007.
8. (Plusieurs auteurs) *Pascal Quignard*, *Revue Europe*, Numéro 976-977, Août – Septembre 2010.

Articles

1. Agnès, COUSIN DE RAVEL, *Pascal Quignard : mythographie de l'écriture*, Lycophron et Zétès, Poésie Gallimard, N°456, paru le 11/2/2010. ISBN 9782070410804.
2. Agnès COUSIN DE RAVEL, *Sur la barque silencieuse de Pascal Quignard*. P.U.F Revue d'histoire littéraire de la France, 2010/2, Vol 110, p.431-435.
3. Bruno BLANCKEMAN, *Une écriture intraitable*, Études françaises, Vol 40, N°2, 2004, p.13-34.
4. Brigitte FONTILLE, *Les paroles perdues de Vie secrète de Pascal Quignard*, Loxias, 33, mis en ligne le 15 juin 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6720>
5. Bénédicte GORRILOT, *L'auteur Pascal Quignard*, Littérature, 2009/3, N°155, p.68-81.
6. Chantal LAPEYRE-DESMAISON, *Pascal Quignard : une poétique de l'agalma*, Études françaises, Vol 40, N°2, 2004, p.39-53.
7. Yves OUALLET, *Le silence, l'écrit, Vie secrète, les silences de Pascal Quignard*, Loxias, 32, mis en ligne le 28 février 2011, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6577>
8. Josiane PACCAUD-HUGUET, *Pascal Quignard et l'insistance de la lettre*, Savoirs et clinique, 2005/1, N°6, p.133-139.
9. Jean-Louis PAUTROT, *La musique de Pascal Quignard*, Études françaises, Vol 40, N°2, 2004, p.55-76.
10. Gérard PEYLET, *La mémoire mélancolique chez Pascal Quignard : une expérience du désir et de l'absence*, in *La Mélancolie*, Eidôlon, N°102, p.271-284, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.
11. Olivier SIGRIST, *Le fascinus, entre l'image et la lettre : lecture de Pascal Quignard*, <http://www.groupe-regional-depsychanalyse.org/Fichiers%20a%20telecharger/impair2-sigrist.pdf>
12. Gaspard TURIN, *Lecture et l'écriture chez Pascal Quignard : une archéologie mentale*, Cahier du CERACC, 2006.
13. Gaspard TURIN, *Entre centre et absence : fragmentation et style chez Pascal Quignard*, Littérature, 2009/1, N°153, p.86-101.
14. Francis WYBRANDS, *Hors partage, en marge de Vie secrète de Pascal Quignard*, Études, 2001/12, Tome 395, P.653-660.

III. ENTRETIENS AVEC PASCAL QUIGNARD

1. Catherine ARGAND, *Pascal Quignard*, Entretien, Lire, Février 1998, p.30-36.
2. Catherine ARGAND, *Pascal Quignard, Goncourt 2002*, Entretien, Lire, Septembre 2002, p.96-105.
3. Caroline BROUÉ, *Grand entretien avec Pascal Quignard* (Sur le roman *Les solidarités mystérieux*), Radio France culture, Emission *La Grande table*, 06/11/2011.
4. Le Débat, *La déprogrammation de la littérature*, Entretien avec Pascal Quignard, Gallimard, 1989/2, N° 54 p.77-88.
5. Editions GALLIMARD, *Rencontre avec Pascal Quignard*, à l'occasion de la parution de *Villa Amalia* (2006) : <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01041668.HTM>
6. Christophe KANTCHEFF, *La littérature est le langage qui ignore sa puissance*, Entretien avec Pascal Quignard, *Le Matricule des Anges*, N°10, Décembre 94 – Janvier 95.
7. Chantal LAPEYRE-DESMAYSON, *Pascal Quignard le solitaire*, Collection *Les singuliers*, Les Flohic éditeurs, Paris, 2001.
8. Jean-Pierre SALGAS, *Écrire n'est pas un choix, mais un symptôme*, Entretien avec Pascal Quignard, *Revue Quinzaine*, N°565 parue le 1/11/1990.
9. Jean-Louis PAUTROT, *Dix questions à Pascal Quignard*, Entretien, *Études françaises*, Vol 40, N°2, 2004, p.87-92.
10. Alain VEINSTEIN, Entretien avec Pascal Quignard à la parution des *Solidarités mystérieuses*, Radio France culture, Émission *Du jour au lendemain*, 11/10/2011.

IV. OUVRAGES et ARTICLES GÉNÉRAUX

Ouvrages

1. Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*. Collection *Quadrige*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, (Première édition : 1957).
2. Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Collection *Quadrige*, Presses universitaires de France, Paris, 2011, (Première édition : 1960).

3. Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1987.
4. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris, 1991, (Première édition : 1942).
5. Gaston BACHELARD, *Le droit de rêver*, Collection *Quadrige*, Presses universitaires de France, Paris, 2001, (Première édition : 1970).
6. (Textes réunis par) Danièle BOLHER et Gérard PEYLET, *Le temps de la mémoire II : soi et les autres*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature, Eidôlon, N°79, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
7. Nicolas BOSC, *Étude psychologique du voyage au long cours : sentiment océanique et émotions de l'ailleurs*, Mémoire-Thèse de recherche, École de Psychologues Praticiens, Paris, 2003.
8. Jean BURGOS, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
9. Christophe CARLIER et Natalie GRITON-ROTTERDAM, *Des mythes aux mythologies*, Collection *Thème & études*, Édition Marketing, Éditeur des préparations grandes écoles médecine, Paris, 1994.
10. Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Collection *Idées*, Gallimard, 1980, (Première édition : 1950).
11. Dominique COMBE, *Les genres littéraires*, Édition Hachette Supérieur, Paris, 1992.
12. Michel DE MONTAIGNE, *Essais I*, Collection Folio classique, Gallimard, 2009.
13. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1992, (Première édition : BORDAS, Paris, 1969).
14. Gilbert DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre, de la mythologie à la mythanalyse*, L'île verte, BERG international, Paris, 1979.
15. Gilbert DURAND, *Champs de l'imaginaire*, Textes réunis par Danièle CHAUVIN, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 1996.
16. Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Collection Folio Essais, Gallimard, 2001, (Première édition : 1953).
17. Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour : archétypes et répétition*, Collection Folio Essais, Gallimard, 1989, (Première édition : 1969).

18. Mircea ELIADE, *La nostalgie des origines*, Collection Folio Essais, Gallimard, 1991, (Première édition pour la version française : 1971).
19. Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Collection Folio Essais, Gallimard, 1999, (Première édition : 1957).
20. Marie-Catherine HUET-BRICHARD, *Littérature et mythe*, Collection *Contours Littéraires*, Hachette supérieur, Paris, 2001.
21. Jean-Louis JOUBERT, *La poésie, Formes et fonctions*, Armand Colin, 1992, (Première édition : 1988).
22. Marie-Claude LAMBOTTE, *La mélancolie : Études cliniques*, Économica, Paris, 2007.
23. Maurice MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail*, 1964, Tel, Gallimard, 2001.
24. Jean ONIMUS, *La connaissance poétique*, Desclée de Brouwer, Paris, 1966.
25. (Études réunies et présentées par) Gérard PEYLET, *Paysages romantiques*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature, Eidôlon, Université Michel de Montaigne, 2000.
26. Gérard PEYLET (Éditeur scientifique), *Les mythologies du jardin de l'Antiquité à la fin du XIXe siècle*, Actes du colloque tenu à Bordeaux les 12 et 13 janvier 2006, organisé par le LAPRIL, Collection Eidôlon, N°74, Presse universitaire de Bordeaux, 2006.
27. Jean-Yves TADIÉ, *Le récit poétique*, Collection TEL, Gallimard, 1994.
28. Dr Paul TOURNIER, *L'Homme et son lieu*, Édition Delachaux et Niestlé, Neuchatel/ Suisse, 1966.
29. Hélène TUZET, *Le cosmos et l'imagination*, Librairie José Corti, Paris, 1988.
30. Jean-Jacques WUNENBURGER, *La vie des images*, Presse Universitaire de Grenoble, 2002.

Articles

1. Henri DE MONVALLIER, *Entretien avec Bertrand Vergely : autour de Retour à l'émerveillement*, 9 janvier 2011 :
<http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article270>
2. Philippe Lambert, *Faux souvenirs, le poids de l'émotion*, Article dans la rubrique *Actualité de la recherche*, N° 229 - août - septembre 2011, Nos vies numériques.

3. Paul WATHELET, *Le Mythe d'Ulysse*, in *Les systèmes mythologiques*, Textes réunis par Jacques BOULOGNE, Travaux et Recherches, Presse universitaire du Septentrion, 1997, p.283-293.

Média

1. Gilbert DURAND, *Le retour du mythe – Implication d'une résurgence*, Les conférences de l'année 2000, *Les hauts et les bas de la culture*, le 18 Novembre 2000 :
[https://www.canal-u.tv/video/universite de tous les savoirs/le retour du mythe implications d une re surgence.1175](https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/le_retour_du_mythe_implications_d_une_re_surgence.1175)
2. Émission *Philosophie* sur Arte.tv :
 - *Le chant*, 12 Mai 2013 (avec Vincent DELCROIX)
 - *Habiter*, 21 Septembre 2014 (avec Thierry PAQUOT)
 - *Émerveillement*, 13 Mars 2013 (avec Bertrand VERGELY)
 - *La Jouissance*, 7 Septembre 2014 (avec Adèle VAN REETH).
 - *Montaigne*, 18 Mai 2013 (avec Jean-Yves POUILLOUX).
3. Luc FERRY, *La question du sens de la vie : d'Ulysse à nous*, Émission *La Révolution de l'amour*, Radio France culture, 29 Juillet 2012.

INDEX

A

Appartenance : 10, 13, 33, 45, 83, 144, 213, 214, 222.

Appartenir : 10, 15, 20, 31, 33-35, 83, 105, 112, 222, 224.

B

Bergheim : 11, 13, 15, 18, 19, 21, 25, 32, 35, 39, 45, 48, 49, 51, 55-57, 64, 70, 74, 76, 79, 93, 99, 111, 114, 118, 129, 131, 133, 159, 160, 162-165, 174, 182, 183, 189, 201, 209.

Bretagne : 19, 20, 24, 39, 44, 64, 66, 69, 133, 136, 144, 160, 183.

C

Chambre : 9, 16, 17, 50, 73, 81, 87, 89-93, 98, 100, 110, 111, 114, 122, 133, 161, 162, 175.

Coin : 9, 10, 31, 32, 38, 41, 46-50, 57, 58, 65, 68, 72, 75, 76, 91, 100, 107, 111, 113, 140, 141, 145, 164, 174, 222, 223.

Conte : 8, 83, 86, 105, 113, 125, 129, 131, 157, 168, 177, 189, 190, 191, 200, 208, 213, 217, 220, 224.

Conteur : 80, 190, 204.

Couleur : 24, 25, 34, 39, 44, 53, 81, 100, 116, 119, 128, 160, 172, 174, 183, 194, 217.

E

Eden : 37-40, 41, 43-46, 50, 51, 52, 54, 59, 60, 81, 86, 106, 174, 223, 224.

Emerveillement : 37, 38, 52, 58, 145.

Enchantement : 8, 13, 15, 37, 38, 40, 45, 54, 57, 59, 64, 66-69, 71, 72, 77, 78, 81, 82, 127, 222,

Enfance : 8, 11, 13, 19, 24, 29, 37-46, 49, 52, 54-56, 58-60, 63, 65, 66, 69, 80, 85, 86, 88, 89, 91, 93-98, 100, 103, 104, 118, 122, 123, 129, 132, 133, 141, 163, 173, 174, 181, 190, 191, 194, 195, 206, 209.

Enigmatique : 8, 27, 37, 48, 71, 72, 83, 145, 154, 155, 168, 169, 171, 177, 178, 197, 217, 223, 224.

Enigme : 39, 41, 54, 58, 87, 109, 168, 170, 177, 178, 197, 223.

Esprit des lieux : 9-13, 15, 83, 84, 127, 168, 177, 183, 222, 224, 225.

Exil : 9, 83, 84, 86, 88, 89, 97, 98, 100-105, 205, 206, 211, 222, 224.

Exilé : 83-85, 97, 89, 96, 99, 102, 104.

F

Fable : 177, 191.

Famille : 11, 32, 39, 59, 70, 73, 74, 79, 91, 96, 98, 100, 109, 116, 131, 163, 194.

Foyer : 45, 96, 206.

Fragment : 8, 9, 27, 33, 53, 154-163, 165-167, 169, 172, 175, 177, 191, 205.

Fragmentaire : 8, 9, 154-158, 163, 167, 176, 178, 223.

I

Identité : 8, 74, 84, 96, 100, 103, 104, 106, 140, 222, 224.

Île : 8, 9, 11, 13, 15, 16, 18, 23, 25, 27, 29, 38, 39, 47, 49, 54, 67, 64, 68, 81, 88, 135, 171, 175, 176, 184, 186, 295, 215.

Ischia : 11, 13, 15, 16, 18, 23-25, 39, 49, 57, 64, 68, 81, 118, 135, 171, 201.

J

Jardin : 8, 13, 17, 37-40, 42-55, 59, 63, 73-76, 81, 86, 99, 106, 110, 111, 113, 160, 163, 173, 174, 210, 222-224.

Jardin d'Eden : 40, 44, 50, 174, 223.

L

Lumière : 16, 21, 23-28, 31, 32, 34, 35, 43, 46, 50, 52, 69, 81, 85, 118, 120, 126, 130, 132, 138, 142, 160, 163, 176, 181, 183, 194, 195, 197, 200, 202, 208, 215, 222.

M

Maison : 8, 13, 15, 16-18, 21, 22, 27, 29, 31, 38, 39, 42-45, 48, 50, 53, 61, 68, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 83, 84, 97, 98, 100, 101, 104, 110-114, 122, 129, 145, 148, 149, 161, 163, 171, 173, 174, 183, 185, 196, 211, 212.

Mer : 9, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 25, 35, 64, 66, 67, 88, 98, 123, 128, 133, 134, 145, 150, 160-162, 172, 173, 175, 177, 183, 203, 213-217, 219.

Mère : 21, 23, 28, 35, 44, 47, 53, 56, 65, 70, 72, 73, 79-81, 84, 90, 91, 93-103, 106, 108, 109, 111, 114, 120, 122, 123, 136-138, 162-165, 171, 181, 186, 195, 201, 204, 207, 208, 211-214, 217, 222.

Mélancolie : 8, 11, 13, 14, 23, 65, 78, 80, 82-84, 104-106, 108, 113, 120, 121, 123-127, 129, 130, 144, 146, 147, 150, 151, 172, 193, 204, 211, 222, 224, 225.

Mélancolique : 14, 22, 38, 77, 81, 83, 91, 106, 108, 123, 127-130, 151, 153, 154, 172, 178, 179, 180, 192, 193, 223, 225.

Mémoire : 8, 11, 13, 24, 28, 40, 62, 72, 83, 93, 99, 100, 104, 106, 108, 110, 117, 130, 132, 134, 155, 157-163, 165, 166, 169, 174, 180-182, 186, 194, 198, 209, 224.

Musique : 11, 19, 28-33, 37, 39, 40, 46, 47, 54-59, 64, 68, 72, 74, 76, 80, 87, 90, 94, 96, 97, 100, 108, 113, 116, 118, 121, 124, 132, 133, 137, 141, 143, 147, 148, 151, 161, 162, 163, 168, 169, 171, 192-204, 210, 213, 218, 222, 223.

Mythe : 12, 14, 28, 31, 43, 47, 52, 59, 70, 78, 116, 149, 152, 154, 156, 157, 173, 174, 177, 188-193, 195, 197, 199, 200, 202-210, 220, 223, 224.

Mythique : 10-13, 18, 23, 25, 32, 36, 38, 47, 48, 55, 72, 81, 116, 167, 173, 177, 184, 188-192, 199-201, 204, 205, 207, 208, 210, 216, 220.

N

Narrateur : 10, 14, 27, 31, 38, 41, 73, 77, 86, 97, 118, 153, 162, 163, 166, 178-184, 186, 197, 200, 204, 216, 224.

Narrateur-poète : 14, 151, 154, 178-180, 182, 185.

Nature : 17, 28, 32, 38, 42, 46, 47, 53, 59, 71, 83, 129, 144, 150, 157, 158, 173, 174, 206, 215-217, 219, 222.

Nostalgie : 8, 10, 23, 39, 40, 41, 81-84, 86, 88, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 146, 171, 176, 193, 204-206, 209, 211, 212, 224, 225.

Nostalgique : 175, 205, 213, 226.

O

Odeur : 21, 40, 41, 42, 90, 111, 158, 160, 185, 186, 219.

Orphée : 174, 180, 191, 192, 195, 199, 200, 202-204, 209, 220.

Origine : 10, 11, 13, 14, 21, 25, 30, 37, 38, 54, 59, 63, 64, 67, 69, 77, 80, 82-84, 89, 91, 98, 101, 102, 104, 116, 134, 137, 142, 145, 148, 152, 153, 154, 156, 161, 164, 166, 177, 182, 186, 188-192, 196, 198, 205, 206, 209-214, 216, 217, 220, 223, 224.

P

Paradis : 10, 11, 17, 26, 29, 32, 37, 39, 46, 50, 83, 89, 101, 106, 131, 135, 153, 172, 189, 205.

Paradisique : 23, 37, 38, 81, 101.

Paradis perdu : 10, 11, 89, 153.

Parole : 30, 32, 50, 88, 120, 121, 124, 142, 144, 151, 178, 183, 185, 187, 192, 193, 195, 196, 208, 215, 225, 226.

Perte : 83, 86, 88, 89, 102, 103, 106, 108, 109, 113, 117, 119, 120, 122, 126, 146, 174, 186, 193, 194, 199, 201, 203, 212, 216, 122-125.

Poète : 14, 153, 154, 164, 175, 179, 180, 183, 184, 192, 200, 210, 224, 225.

Poétique : 8, 13, 14, 27, 83, 123, 152-155, 158, 159, 162, 164, 166, 170, 184, 185, 187, 198, 210, 223.

R

Ré-enchantement : 13, 15, 61, 63-66, 69, 78, 82.

Retour : 11, 21, 27, 37, 43, 57, 61, 64, 66-69, 74, 79, 81, 83, 86, 100, 101, 103, 104, 109, 114, 117, 119, 126, 131, 141, 146, 157, 159, 160, 164, 180, 190-192, 195, 197, 199, 200, 204-207, 209, 210, 212, 219, 220, 223, 225.

Rêve : 22, 23, 27, 42, 45, 47, 51, 61, 67, 69, 72, 81, 85, 87, 88, 92, 97, 110, 117, 120, 157, 166, 170-173, 175-177, 186, 191, 204.

Rêverie : 22, 39, 60, 61, 78, 88, 92, 116-118, 135, 153, 158, 159, 161-166, 170-173, 179, 180, 182, 185, 186.

Rêveur : 22, 71, 117, 172, 180.

Royaume : 9, 13, 15-17, 19, 21, 23-25, 28, 29, 32-36, 41, 45, 62, 63, 68, 69, 101, 103, 106, 111, 130, 134, 142, 143, 167, 173, 175, 177, 191, 207, 211-213, 219, 222, 223, 226.

S

Sentiment océanique : 214, 215, 217.

Silence : 18, 22, 30, 31, 33, 35, 53, 72, 97, 103, 110, 119, 121-124, 128, 126, 137, 139, 141-144, 177, 185, 192, 193, 197, 199, 202, 210, 212, 218, 222, 224-226.

Solitude : 11, 18, 29, 31, 71, 94, 95, 101, 104, 124, 127, 129, 130, 135-139, 141, 142, 144, 149, 186, 212, 218.

Son : 19, 28-30, 34, 41, 50, 57, 59, 76, 97, 103, 119, 158, 160-162, 166, 172, 185, 192, 193, 195, 196, 215.

Songe : 22, 23, 30, 77, 78, 117-119, 159, 163, 164, 185, 201, 222.

Source : 8, 10, 12-14, 15, 23, 28, 29-31, 36, 37, 39-41, 52-54, 58, 65, 74, 78, 80, 83, 84, 92, 102, 103, 108, 109, 127, 129, 142, 145, 148, 175, 177, 182, 189-192, 195, 201, 203, 206-215, 217-219, 221-223.

Souvenir : 9, 19, 23, 38, 41, 47, 52, 54, 56, 59, 61, 64-66, 69, 75, 76, 78, 79, 81, 83, 91-93, 96, 98, 100, 101, 107, 108, 110, 114, 115, 117-120, 123, 129, 130, 157-166, 172, 175, 180-182, 184, 186, 194, 198-201, 204, 206, 209, 212, 213, 223.

U

Ulysse : 36, 82, 91, 200, 203-207, 209, 210, 213, 220, 225.